BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO X - NUMERO 9 - SETTEMBRE 1949

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel, 81.829-859-963 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81-829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L.3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 9 - SETTEMBRE 1949

La decima mostra cinematografica di Venezia

La critica cinematografica (1) *dei quotidiani e dei settimanali di informazione è stata particolarmente severa nel giudicare i risultati della X Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. E' stato ripetuto su questi fogli, quasi fino alla noia, che tutte le opere presentate erano mediocri e che nessuna di esse poteva pretendere a rimanere eternamente iscritta negli annali della storia.*

Ci stupisce oltremodo che la stessa Giuría, assegnando coppe e leoni, abbia voluto confermare il medesimo giudizio con un preambolo non richiesto e per di piú ingiusto e poco gentile per gli espòsitori, anche quelli premiati. Del resto le motivazioni, a dire il vero, non pare siano state il forte di quel consesso: basterebbe per tutte citare quella riguardante l'assegnazione del premio per la miglior regía, che si riferisce a difficoltà di ordine pratico, superate brillantemente dal regista, ma comunque estranee al risultato artistico. Motivazione anche questa che svaluta inopportunamente il premio.

Prima ancora di esprimere il nostro avviso sull'interesse della Mostra, noi vorremmo dire qualche parola su tale maniera di giudicarla, che è stata pressoché generale, e vedere se essa corrisponda veramente alle esigenze di una valutazione e di un intendimento artistico, quale può essere formulato su una serie di opere contemporanee raccolte secondo le esigenze di una ricorrenza cronologica obbligata.

(1) Va da sé che parlando di critica cinematografica non ci riferiamo a quei ragazzotti che, volendo fare delle cronache briose, confondono la villanía con lo spirito, né a quelli che scambiano la penna con un coltello a serramanico e l'usano per esercitare vendette personali e politiche: elementi tutti dannosissimi al buon nome della Mostra di Venezia sotto il profilo dell'educazione e della civiltà.

Da che mondo è mondo le mostre artistiche non sono organizzate per selezionare i capolavori prodotti nell'anno precedente, per il semplice fatto che i capolavori, purtroppo, non nascono a scadenza fissa ed è assai difficile, se non addirittura assurdo, che nascano tutti gli anni. I capolavori, come può insegnarci abbondantemente la storia di tutte le arti ed in misura non trascurabile anche la storia del cinema con il suo mezzo secolo di vita, sono avvenimenti assolutamente eccezionali, indipendenti in un certo senso non soltanto dalle oneste aspirazioni degli organizzatori di rassegne periodiche, ma anche dalle stesse intenzioni dei creatori, i quali talvolta, posti dinnanzi alla propria opera, non riescono neppure a misurarne l'importanza se non dopo molto tempo. Charlot, quando girava le sue prime comiche che oggi sono attentamente esaminate come i testi fondamentali di un'èra del cinema, non pensava davvero di preparare una prelibata materia di degustazione per i filologi dell'avvenire.

Ma — si chiederanno allora i censori che prediligono l'esercizio della severità ad ogni costo — perché si organizzano le mostre artistiche, se non si è sicuri di poter allineare ad ogni loro edizione una serie di opere memorabili? Il punto fondamentale della questione è proprio questo e ci sembra che possa essere agevolmente risolto sol che si faccia ricorso all'esempio delle altre arti.

Senza andar tanto lontano, anzi rimanendo nella stessa Venezia, basta passare dal Lido alla Riva degli Schiavoni, per avere una risposta al quesito. La mostra delle arti figurative che ogni due anni è allestita dalla Biennale, nella sua vita che è tanto piú lunga di quella della Mostra d'arte cinematografica, non ha davvero proposto all'attenzione dei suoi visitatori una dose abbondante di capolavori. Ma nessuno per questo ha mai creduto che fosse obbligatorio indignarsi dinanzi ad ogni quadro esposto. Una mostra artistica serve a documentare le tendenze che si spengono, che operano o che sorgono nell'ambito di una determinata arte; serve ad offrire un quadro della vita e dei problemi di quest'arte; serve ad illustrarne gli aspetti in divenire ed a renderne possibile una comprensione ed una discussione che valga ad arricchire in un fecondo incontro di opinioni, di illuminazioni e di giudizi,

anche discordi, il mondo di questa stessa arte. Non occorre essere enciclopedici per sapere che a Venezia si sono concluse ed a Venezia hanno trovato il loro primo avviamento, proprio sul terreno espositivo e documentato della Biennale, molte fra le piú interessanti e piú utili polemiche combattute in questi ultimi decenni nel campo delle arti figurative.

Non diversamente dovrebbe essere considerata la funzione della Mostra d'arte cinematografica, soprattutto quando essa, anche se non è in grado di allineare autentici e indiscussi capolavori, pur tuttavia raccoglie ed attesta le esperienze di artisti unanimemente ammirati come Duvivier, come Pabst, come Clouzot. Che cosa può chiedersi di piú ad una mostra, che non può certamente sovvertire, per quanto sia bene organizzata, le leggi dello spirito umano e della storia?

Il piano sul quale è necessario porsi per compiere una valutazione di risultati che non sia arbitraria e cervellotica, è questo e su tale piano la X Mostra internazionale d'arte cinematografica ha indiscutibilmene una sua precisa validità e segna forse un progresso rispetto a quella dell'anno precedente.

*Nella scorsa edizione molte fra le opere presentate offrirono la documentazione di un equivoco: l'equivoco di un cinema che non riusciva ancora a svincolarsi completamente dalle suggestioni delle altre arti e che dinanzi ad esse rimaneva quasi in uno stato di minorità dal punto di vista espressivo. Tale equivoco era presente in maniera pericolosa ed inquietante persino in quell'*Amleto *che ebbe il maggiore riconoscimento nella premiazione. Quest'anno, invece, le opere che alla fine sono rimaste nella pattuglia di testa sono apparse tutte, piú o meno rigorosamente, improntate all'esigenza di approfondire con un senso di viva autonomia le ragioni e le forme del linguaggio cinematografico in quel che può avere di piú tipico e di piú proprio. Ogni opera era la dimostrazione di un tentativo inteso principalmente ad avviare un discorso filmico fuori da ogni influenza teatrale o letteraria o staticamente visiva.*

Come non ricordare a questo proposito la violenza con la quale Emilio Fernandez nelle piú belle sequenze de La Malquerida *(quelle del duello e del carosello finale) ha*

cercato di infrangere gli schemi della fissità pittorica che minaccia continuamente il suo stile? Ecco un'indicazione che, soprattutto provenendo da un regista legato alla fotografia del Figueroa, dovrebbe far riflettere e indurre a discutere come e perché i valori dinamici siano un fattore essenziale dell'immagine filmica, anche quando essa si sforzi di assimilare le esperienze del linguaggio piú propriamente pittorico.

E come non rilevare la importanza dello studio nel quale si è impegnato R. A. Stemmle con Berliner Ballade, *partendo da una materia di vivissima attualità? Quest'opera costituisce una originale ricerca stilistica in quel difficile campo del cinema, che ha come frontiere da una parte l'ironia di René Clair e dall'altra l'operetta berlinese, e tende a trovare la chiave cinematografica di una narrazione sapidamente umoristica, nutrita di significazioni sociali. La letteratura e le arti della nuova Germania non hanno forse dato finora una opera che meglio di questa segni il superamento dell'esperienza degli ultimi anni, risolvendola in una contemplazione distaccata, sorridente, leggera eppure pensosa e non scevra di una sottile amarezza. Che importa se una gravità del piú sgradevole marchio teutonico spesso tradisce la mano del regista e gli fa smarrire per istrada i risultati ai quali egli sembrava capace di giungere? L'indicazione rimane.*

Ed accanto alle opere già ricordate ne abbiamo ancora due, l'una e l'altra americane. Snake Pit *di Anatole Litvak e* The Quiet One *di Sidney Meyers, che dimostrano quali diverse vie, e industriali e artistiche, può seguire il linguaggio cinematografico quando sia rivolto ad analizzare un problema di patologia psicologica.* The Quiet One, *opera girata originariamente a formato ridotto da produttori indipendenti, insegna come il cinema, essendo un'arte, possa conquistare la pienezza della sua espressione al pari di tutte le arti, anche quando i mezzi materiali fanno difetto. Sidney Meyers ha raggiunto una fluidità ed una proprietà di linguaggio, che in alcune sequenze, come quella del bambino che invoca la madre, sono cinematograficamente esemplari proprio sul terreno dell'analisi psicologica. In tali sequenze una storia di stati d'animo, che si susseguono e si incalzano con una logica tortuosa, oscura, e non di rado contraddittoria, è illustrata*

e sintetizzata con una evidenza di intuizione immediata. Tra lo schermo e lo spettatore non esiste soluzione di continuità: ogni aspetto del dramma è espresso nella complessità delle immagini, che lo unificano in una rappresentazione nitida e rapidissima.

Nel film di Duvivier piú di una sono le sequenze in cui l'esperienza americana dell'illustre regista si risolve in movimenti nuovi e bellissimi di stile: basterebbe citare per tutte la lite nella lavanderia. In quello di Pabst, che è stato giudicato frettolosamente e superficialmente (in effetti ai critici veneziani è mancato anche il tempo per poter capire e valutare seriamente un'opera), si avverte uno spirito e uno stile nuovi dovuti all'incontro del grande regista occidentale col mondo semplice, solenne, ingenuo (santa ingenuità!) del cinema russo.

Ci resterebbero da fare ancora molte citazioni — quelle fatte sono puramente indicative — ma non vogliamo passare sotto silenzio l'interessante Jour de fête di Tati e il polacco Casa solitaria. Il primo per un fresco rammodernamento della vecchia comica francese, il secondo per la toccante umanità con cui è rivissuta la lotta partigiana al di fuori del retorico risuonarare delle armi.

Film tutti quanti non completamente riusciti, è vero, ma vivi e vitali, pieni di germi nuovi e di profondi interessi per una critica attenta.

Quanto abbiamo detto sommariamente ci pare che basti a dimostrare come la X Mostra internazionale di arte cinematografica abbia raggiunto il suo scopo, che deve essere essenzialmente quello di mettere a fuoco i problemi del linguaggio cinematografico nel momento presente e di documentare gli aspetti che ne costituiscono, su un piano di serietà e di consapevolezza critica, la via e la ricchezza. Chi ne avrà la voglia e la capacità, sulla base delle esperienze raccolte a Venezia, potrà meditare con profitto e rendere gli altri partecipi della propria meditazione. Al confronto la frenesia di cercare il capolavoro, anzi i capolavori, perché ogni paese dovrebbe offrire il suo secondo questi pretenziosi censori, ci sembra veramente una sterile manía che può attecchire soltanto nei cervelli sprovvisti di un autentico senso critico.

Bianco e Nero

Intelligenza del film

(La critica e i valori del film)

" Au cinéma, l'humanité peut prende conscience de l'essence de son action;... c'est un geste, c'est un cri, où éclate un coeur ".

DRIEU LA ROCHELLE

I — Se il linguaggio del cinema è quello che, nel vasto dominio dell'arte, con maggiore immediatezza, prende e imprigiona il pubblico, è pur vero che esso deve lottare contro fenomeni di cecità artistica di non pochi sedicenti « critici ». I quali presentano, intorno alla loro sensibilità, come un « velo », una specie di « cataratta », che impedisce loro di comprendere e sentire i valori cinematografici (quando ve ne sono).

Il velo — la « cataratta » — è formato da tutto un frasario, da un insieme di espressioni trite, consunte, che formano il « mestiere » dei suddetti semplici « cronisti » in veste di « critici ».

Ora, poiché *critica* significa, insieme, comprensione e giudizio (sono tramontate le idee agitate intorno al « *Was ist Syntax?* » del Ries e della sua scuola; tutti sanno che il piú scarno, primitivo, informe atto di pensare è già un *giudizio, esistenza di valore*) è evidente che un qualunque spettatore potrà — come essere pensante — *giudicare* un film meglio del titolare di un riposiglio di frasi fatte.

Noi, qui — invece — vogliamo occuparci della *vera* funzione dei *veri* critici, messi di fronte a un film, e dire ciò che, secondo noi, il linguaggio proprio del cinema — attraverso lo stile di questo o quel regista, di questo o quel film — offre al giudizio del critico e del pubblico.

Quindi, cercheremo di rispondere a due domande:

a) Che cosa è la critica, e particolarmente quella cinematografica?
b) Che cosa il critico deve *vedere*, se vuol parlare utilmente di cinema?

II — Leggendo le piú felici, immediate, luminose pagine del De Sanctis e del Sainte-Beuve, proviamo la emozione, avvertiamo la vibrazione sentimentale (con diversità di *grado;* quantitativa, non qualitativa) che ci comunica la lettura del poeta esaminata dal critico. Il quale, lungi dall'aridità di un piatto cerebralismo, nei momenti piú sentiti, ricorre alla fantasia, alle immagini, per interpretare i punti salienti, per sciogliere i nodi spirituali del poeta.

E il Sainte-Beuve (*Portraits Littéraires*, III-18) ha giustamente scritto: « *La critique est une invention et une création perpetuelle* ».

Questa lucida affermazione del maestro della critica romantica nutrita di interessi psicologici, pone appunto, come caratteristica fondamentale del critico, il moto del sentimento e della fantasia. Certo la riflessione, il ragionamento, tutti gli elementi concettuali, hanno il loro ruolo; ma, appunto, come auto-critica, come controllo e sostegno della fantasia, della intuizione; allo stesso modo che — per confessione di poeti come Goethe e come Paul Valéry (pensate, per esempio, al *Cimitero Marino*) — negli artisti è presente, nell'atto creativo, *tutto* lo spirito, che non si può tagliare a fette e in cui le distinzioni, di sapore piú o meno empirico, sono assurde.

E aveva ragione da vendere il mio Maestro, Cesare De Lollis, quando sentenziava che la critica si fa, innanzi tutto, *con l'epidermide...*: immagine idonea a fissare che cosa designa il pieno contatto della *sensibilità* del critico con l'opera d'arte. Quindi il « *Si vis me flere...* » oraziano, si attaglia, oltre che al poeta, al critico. Lo schiarirsi, l'illuminarsi, il determinarsi della iniziale vibrazione del sentimento, del sotterraneo impulso *irrazionale*, che è la sorgente dell'opera d'arte (cosí acutamente esaminata dal Bazailles, nel suo libro sull'*Irrazionalismo della musica*) è opera del pensiero, dello spirito, in quanto, come ci ha insegnato il Gentile, l'uomo è *tutto*, in ogni suo atto. Qui è la sorgente non solo del valore *morale* immanente nella coerenza pratica, ma anche della umanità profonda di ogni opera d'arte, di scienza, del *sentito* palpito religioso. Il poeta (e il critico) mettono l'accento sulla fantasia; ma *tutto* il pensiero è in funzione della elaborazione artistica (o ricreativa dell'opera d'arte).

Ciò che differenzia il *poeta* dal *critico* (senza tener conto dell'empirico pseudo-concetto, della diversa professione) è di valore quantitativo, di *grado;* è nel maggior sviluppo dell'elemento *concettuale,* intimamente unito alla ricreazione per immagini. Ma, d'altra parte, occorre osservare che il mondo *concettuale* del critico può avere significato nella interpretazione di un'opera d'arte, se è una chiarificazione, un approfondimento, una piú vasta determinazione, una integrazione di quella *visione della vita* che è implicita, immanente nell'opera d'arte studiata e analizzata.

III — Cosí concepito, il critico è il piú avveduto e illuminante *collaboratore* del poeta; in quanto tutti i lettori o gli spettatori di un'opera d'arte sono (e ciascuno a suo modo, con differenza di grado, secondo la loro sensibilità, la loro cultura ecc.) dei collaboratori del poeta. (E' noto che, in arte, la *collaborazione* è possibile solo come il propagarsi di immagini di bellezza, che si comunicano ad altre anime e le fanno vibrare). Leggere, ascoltare un'opera, vedere un film significa *sempre* « *tradurre* », che è appunto *collaborazione.*

E qui ci permettiamo di chiamare in causa Aristotele, che, idealizzando (e superando) la teoria platonica dell'arte come imitazione, pone l'arte su un piano di eternità, al di sopra degli empirici accadimenti, che tramano il corso della storia. E il valore della dottrina aristo-

telica è dimostrato anche nella teoria del suo discepolo Aristósseno, per il quale l'ascoltatore *ricrea l'organismo musicale* creato dall'autore (v. un nostro saggio su Aristósseno nel *Mondo musicale* del 1945). E Rousseau, a proposito della musica, fissava una verità, che intimamente aderisce a tutte le « species » dell'« Ars una ». Egli pensava che l'essenziale (nella musica) è nel *sostituire alla immaginazione inanimata dell'oggetto ispiratore, quella della sensazione* (cioè delle impressioni) *che la sua presenza ecciterà nel cuore degli ascoltatori*: cioè la sua *traduzione* (attraverso la sensibilità, l'*epidermide*...) nello spirito degli ascoltatori.

La vita stessa dell'arte, nell'universale valore dello spirito, è in questa sua possibilità di infinite ricreazioni; « *Quante volte sarà ucciso questo Cesare!* » fa dire Shakespeare al suo *Bruto*: cioè tutte le volte che lettori, ascoltatori, critici risentiranno il mondo poetico espresso in quella scena e, traducendolo, collaboreranno alla vita spirituale di essa, rendendo attuali quelle realtà che il genio del poeta vi aveva condensato.

IV — Il critico, dunque, è un lettore, uno spettatore, diremo: *privilegiato,* il quale sa dire, sa formulare, chiarire, ciò che i comuni lettori, o spettatori non sanno chiarire, esprimere, ma che sentono vivere nel proprio animo. Il critico è (o dovrebbe essere...) una *guida* per tutti coloro che, pur non essendo egualmente dotati, sono — come esseri pensanti — delle individuali sintesi di valori universali e, quindi, idonei a sentire e capire — in vario grado — le opere d'arte.

V — Se il critico, — in breve — di fronte all'arte, dev'essere anch'egli un artista; se l'arte, pur essendo *una,* si articola, si concreta in tante forme, ciascuna delle quali ha, dai limiti stessi della sua tecnica, del suo linguaggio espressivo, la propria individualità spirituale, è evidente che il « *critico cinematografico* » dovrà essere idoneo a sentire ed esprimere ciò che è l'individualità artistica del *cinema*. Quindi, ci poniamo la domanda: « *Che cosa il critico cinematografico deve tradurre ed esprimere?* ». Od anche: « *Come si attua, da parte sua, la collaborazione — nel senso spiegato sopra — nell'atto in cui chiarisce ed esprime un mondo poetico, dando la sua opera alla vita stessa, nello spirito umano, di quel mondo?* ».

E', quindi, innanzi tutto opportuno fissare bene *come* un mondo poetico può esprimersi nel linguaggio cinematografico, con cui s'identifica, fin dal suo nascere. (Il cinema, che è una forma d'arte giovane, ha bisogno di questa indagine estetica, specie se si pensa alle tante inesattezze, che se ne sentono dire, anche da gente non priva di cultura e di acume).

VI — Innanzi tutto, il cinema è unità artistica di diverse « tecniche » in funzione dello specifico linguaggio cinematografico: unità artistica che è data dal regista, in quanto in lui si esprimono quegli interessi universali che rendono possibile il suo preliminare intendersi con i

collaboratori (con-creatori) e il processo stesso della collaborazione di costoro con il regista. L'aderenza alla *vita* (come fonte di ispirazione poetica) per cui il cinema è, per sua natura, la forma d'arte piú *documentaria* di un periodo storico, è potenziata dal fatto che i collaboratori del regista sono tutte « *voci* » *della vita in atto*. Come — press'a poco — un direttore d'orchestra non deve *saper* suonare tutti gli strumenti, ma deve sapere *come* vanno suonati e *come* ciascuno di essi possa organicamente cooperare all'insieme, all'unità espressiva del pezzo che si esegue, cosí il regista deve sapere *come* ciascun collaboratore possa divenire un con-creatore del film. Ma questa compenetrazione spirituale del regista con i suoi collaboratori è possibile in quanto il regista è lui stesso portatore di valori universali, nati nel suo spirito, in *forma cinematografica,* cioè già, « tecnicamente », come immagini visive in movimento e, quindi, idonee a realizzarsi, esteriormente, nella celluloide. Esteriorità — si badi — che *non si aggiunge* all'immagine interiore, ma è il segno di una compiuta realizzazione dell'immagine, sorta nello spirito del regista. E, d'altra parte, la funzione organica di parecchie « tecniche » nel linguaggio cinematografico non è caso isolato; a qualunque « forma » d'arte collaborano « immagini » *inerenti ad altre tecniche,* ad altri linguaggi espressivi. Immagini *musicali,* visive (pittoriche) ecc., entrano, per esempio, in un romanzo, in un dramma ecc., ma sempre in *funzione* del linguaggio proprio del romanzo, del dramma ecc.

Nel cinema, quello che, in argomento, è *specifico,* è il fatto che la sua stessa *struttura tecnica* nasce dalla collaborazione di esseri viventi, *ciascuno con il suo mondo ideale* (soggettisti, scenografi, attori ecc.). Ne consegue quindi: 1°) Qui è la prima ragione della *maggiore aderenza alla vita concreta* del cinema di fronte ad altre « specie » artistiche; 2°) Se la *tecnica* è sempre « *contenuto* », assorbito, trasformato, *espresso* dalla forma artistica, dallo *stile* di un artista, nel cinema alla complessità tecnica deve corrispondere un'adeguata potenza trasfigurativa e unificatrice (nel regista); 3°) Se la forma è nutrita dal contenuto, che si dissolve e si esprime in essa, tanto piú ricco è un linguaggio artistico quanto piú ricco è il suo contenuto. Ecco perché il cinema dà quella impressione di *totalità* nella trasfigurazione della vita, che nessuna forma d'arte può dare; in esso confluiscono immagini, elementi spirituali che nascono da *tutta la realtà*. E qui — come accenniamo — è la fonte prima dello *spirituale realismo,* che è il « proprio » del cinema. Ciò non significa proporre una ridicola gerarchia di « specie » artistiche, sí bene si vuol dire che ciascuna « specie » si realizza con la sua complessità tecnica; quando lo spirito creatore dell'artista è *adeguato alla trasfigurazione di quella, maggiore o minore, complessità*. Comunque noi poniamo dei problemi, che, nel loro svolgimento, formano il problema artistico del cinema, e che vanno seriamente studiati.

VII — Di fronte a questa intima struttura artistica del cinema, di fronte a un « film » — come, in genere, si comporta il Critico (o sedicente tale)? Egli, innanzi tutto, narra il « fatto » (o fatterello); poi,

adoperando il solito frasario, vi dirà qualche cosa sulla recitazione, sulla scena, sulle luci, sulle gambe dell'attrice ecc... Egli vi *fa a pezzi* un organismo vivente, ne prende le diverse parti e, sommandole, dice: ecco l'opera d'arte! Cosí, ad esempio, quando, nel 1936, si proiettò quel capolavoro, che è *Kermesse eroica* di Feyder nato, innanzitutto, dall'*intima* collaborazione di Feyder con il soggettista e sceneggiatore Spaak e, poi, con i costumisti, gli scenografi, il musicista, ecc., che rese possibile esprimere unitariamente il significato umano dell'ambiente fiammingo (che è il vero protagonista) in modo che era impossibile notomizzare l'opera compiuta, pure i critici, in genere, non seppero far altro che rompere in pezzi quell'ammirabile lavoro d'arte. Figuriamoci quando si tratta di film che non posseggono l'unità stilistica di *Kermesse eroica*!

In fondo, i diversi collaboratori (cioè le diverse « tecniche ») che si organizzano, nel regista, in unità espressiva, sono delle viventi *fonti di ispirazione* per l'autore del film; ora, vederli *separatamente* significa fare ciò che — scriveva argutamente Francesco De Sanctis — sogliono fare i miopi « ricercatori di fonti » delle opere letterarie; essi cioè agiscono come chi stemperasse un quadro di Raffaello nei diversi colori che lo compongono e poi, presentando quei colori sciolti e mescolati in un vasetto, dicesse: « Ecco il quadro di Raffaello! ». Mentre osserviamo che — per la fondamentale unità dell'arte (che si articola nelle sue varie forme o linguaggi) — il paragone cosí arguto del De Sanctis vale per tutte le « specie » artistiche (e, quindi, anche per il cinema) aggiungiamo che, in generale, alcuni sedicenti « critici » cinematografici fanno qualche cosa di peggio del pedante ipotizzato dal De Sanctis: essi i « colori » li presentano addirittura in altrettanti vasetti...

Ma certo non tutti i critici sono cosí sprovveduti d'anima! E, fra loro, vi sono dei Maestri. Ricordo, come modello insuperabile, la interpretazione che di *Monsieur Verdoux,* dette Luigi Chiarini, in una conferenza al « *Barberini* » di Roma: motivi umani, tecnica, come vivi elementi erano convogliati nella interpretazione dello stile di quel film, e ne risultava la *Lebensanschauung,* la concezione della vita, l'*Idea* fondamentale, che si era espressa cinematograficamente.

Comunque, vogliamo avvertire che se il critico non deve mancare di sufficiente sensibilità artistica, certo non si può pretendere da lui la conoscenza perfetta, analitica, tecnica, cosí come la deve possedere un regista.

E' noto l'aneddoto di quel tale autore drammatico — non privo di possibilità — che fece leggere, a un illustre critico, un copione. Il critico gli disse: « Mio caro, c'è del buono, ma c'è qualcosa, in questo punto e in quest'altro, che non va ». « Lo sento anch'io » aderí l'autore. E soggiunse: « Ma che cosa c'è da fare per migliorare il lavoro? ». « Non lo so » rispose l'altro. « Se lo sapessi, avrei scritto io il vostro dramma ». Però quel critico *capí ciò che non andava.* Il critico cinematografico deve conoscere la tecnica non come « *fieri* » ma come « *fac-*

tum » cioè individuata nell'opera d'arte compiuta, nello stile dell'opera esaminata.

Non solo, ma, talvolta, un autore (di film, di drammi, di romanzi, ecc.) potrà essere un *cattivo* critico, appunto perché è portato a invadere il « *fieri* », il divenire della tecnica artistica, dell'atto creativo e cioè a *sostituire sé stesso all'autore, nell'atto creativo.* Ciò significa che il *critico si distingue dal poeta,* pur dovendo avere la necessaria sensibilità di fronte a un'opera d'arte *compiuta,* in modo da *sentirla* e quindi ri-crearla in un nuovo « *fieri* ».

VIII — Inoltre il critico — intelligente guida degli spettatori — deve sapere inquadrare il film come opera d'arte. Tale inquadramento deve dar conto delle caratteristiche inerenti all'origine storica, etnica di un certo film; per esempio la tecnica del *montaggio,* che possiamo chiamare *americana,* è tutt'affatto diversa da quella del cinema *russo.* Ché mentre la prima è *scorrevole,* la seconda è a spinte, a *colpi,* destinati a prendere, dal lato emotivo, gli spettatori. Che è, poi, la tecnica di ogni propaganda, anche quando riesce a far corpo e a consumarsi, come tale, nell'atto in cui si trasforma in arte, cessando, cosí, di essere mera « oratoria ». Ed ecco che l'esame di un film deve portare il critico cinematografico (come l'esame di una qualunque specie artistica porta il critico competente) ad affondare la sua indagine, in funzione dell'opera che esamina, nel *sottosuolo* di essa e nei motivi storici ed etnici. E terrà presente, anche, una incontrovertibile verità: che, cioè, solo se appartiene profondamente al suo tempo, al suo popolo, un'opera d'arte è di tutti i tempi e di tutti i popoli, ed ha i caratteri della compiuta creazione dello spirito, rivelandone — individuati — gli eterni, infiniti valori. Ogni popolo ha una *sensibilità* specifica, storicamente viva; e basterebbe, per convincersene, esaminare una qualunque zona della storia dell'arte, che — come ha sostenuto autorevolmente un illustre studioso tedesco: il Kirschbaum — rivela sempre in luce spirituale, *idealizzati,* i sotterranei motivi inerenti alla mentalità, diremmo alla struttura di un popolo, nel suo divenire. (Sulla eternità e continua *contemporaneità* dell'arte v. alcune osservazioni dell'Azorín in *Lecturas Españolas* — Buenos Ayres, 1935, p. 125 e segg. — e ciò che ne ha scritto il Croce, in una delle sue « Postille »).

IX — Talvolta, qualche critico se n'esce con le seguenti parole del vieto « formulario »: « E' un film spettacolare! » Che significa ciò? E' o non è opera d'arte? Attraverso i sentimenti che muove nello spettatore, riesce a introdurli in un cosmo spirituale, a rivelare eterne posizioni dello spirito, in forme originali? Oppure serve solo a solleticare gusti inferiori? Ad abbagliare con lo sfarzo, con la labile vanità di una falsa grandiosità, come è di alcuni polpettoni storico-archeologici di nostra conoscenza? E', purtroppo, d'uso comune l'aggettivo « spettacolare » che non include un motivato apprezzamento critico. E che dire di quei « critici » che tutto subordinano alla rispondenza, o meno, di

un film a una determinata propaganda politica e sociale, senza preoccuparsi di esaminare se questa o quella ideologia si è trasformata nella vita di parlanti fantasmi, di viventi immagini? Simili interessi pseudo-artistici (anzi anti-artistici) toccano poi un esasperato limite, quando il critico faccia la « professione del *moralista* » (che è sempre una caricatura del senso morale). *Non esiste opera d'arte immorale;* l'arte sempre idealizza e purifica (e qui non possiamo neppure toccare di passata la grossa e pesante questione dei rapporti fra arte e morale); esiste, invece, la bassa disposizione di qualche *falso* artista a interpretare la autonomia spirituale della creazione artistica con... la sua *negazione*; cioè con l'asservimento a fini immorali (che sono, in senso lato, *pratici* e non estetici). In tal caso il critico deve non solo dire perché è *immorale* il tale film; ma, soprattutto, dimostrare che è un fallimento *artistico*.

Se, poi, nel pubblico, esseri inferiori trovino spunti di *immoralità* in qualche scena compiutamente espressiva, realizzante la purezza di un fantasma... ebbene non si può fare altro che compiangere quegli esseri inferiori. E' vero che — come giustamente osserva il Kert, e come, d'altra parte, è sufficientemente noto — sullo schermo lo spettatore vede ciò che il *regista vuole e come* egli vuole; ma ciò significa solo che questo è il linguaggio cinematografico, e che il regista ha il dovere di esprimersi... cinematograficamente, ed è responsabile non delle valutazioni che possono dare quei tali esseri inferiori ma della compiuta espressione filmica del suo mondo. « *Omnia munda mundis* » diceva Fra' Cristoforo a Fra' Galdino (1). Eppure, non mancano degli stretti parenti di Fra' Galdino (e talora del molieresco Tartuffe) che sarebbero inclini a togliere dalla circolazione qualche film (come, in tempi non leggiadri, successe o stava per succedere a *Ossessione*) solo per proteggere la « candida animula », di qualche spettatore, racchiudente in sé quello che Anatole France chiamava il « Gorilla essenziale »... Simili farisei, quindi, sarebbero disposti, putacaso, a distruggere la Venere di Milo, solo perché qualche volgare sporcaccione potrebbe guatarla con occhio immorale, pieno di bassa concupiscenza.

Se, dunque, ha veramente sensibilità *artistica,* il critico è — di conseguenza — anche un nemico della *immoralità*.

X — Dicevamo che il critico deve, innanzitutto, giungere al « *tema* ». E'. evidente che il « tema » — in quanto interessa l'arte — non può avere una formulazione puramente astratta; deve, invece, avere già, in sé, quella vibrazione del sentimento, che è la prima fonte di ogni creazione artistica; deve, cioè, servire da spunto creativo del film. Quindi, la pre-artistica formulazione astratta deve incorporarsi nel

(1) Qualunque vera opera d'arte non può essere, in *sé*, sottoposta a un giudizio *morale;* è nello spirito di chi ad essa s'accosta la moralità o la *immoralità*. E, a tal proposito, è molto giusto quanto scriveva il Delbos: « *De la grâce esthétique on peut dire ce qu'on a dit de la grâce divine; qu'il faut que la bonne volonté soit là pour l'accueillir* » (nella 25. annata della *Revue de Métaphysique*, p. 180).

suddetto « spunto ». E, innanzi tutto, il critico deve raggiungere e comprendere il « tema ». Come? *Attraverso l'individuazione dei punti* del racconto filmico, che ne rivelano, con la loro densità artistica, con la loro sintesi creativa, la sostanza ideale.

Ad esempio, Alan Dent — critico cinematografico del giornale « The Illustrated London News » — per il film *Oliver Twist* ha saputo impadronirsi della *Lebensanschauung* di Dickens, per ritrovarla come « tema » del film suddetto. L'ha trovata, chiaramente espressa, nelle seguenti righe di Chesterton: « Un idealista moderno avrebbe reso tutti i bimbi dell'Ospizio delle figure patetiche, facendone altrettanti pessimisti. Invece Oliver Twist non è patetico su base pessimistica: egli, invece, è patetico in quanto ottimista. La tragicità dell'episodio, in cui il piccolo Oliver *chiede ancora della minestra,* è tutto nel fatto che egli si aspetta che tutto l'Universo sia buono nei suoi riguardi; nel fatto che egli effettivamente *crede di vivere in un mondo giusto* ». Ora quello spunto, nel film, rimane appunto come chiave di volta per scoprirne il « tema », il germe artistico, in cui si è trasformata quella preartistica visione della vita. Ed è quello spunto che sintetizza e diffonde — attraverso tutto il racconto — il carattere, il tipo del protagonista, nell'organicità, nell'unità espressiva dell'opera filmica. E, anche senza ricorrere alla formulazione, che del pensiero e della sensibilità di Dickens aveva dato il Chesterton (ma, ad ogni modo, poteva servire come riprova) il critico avveduto avrebbe scoperto il « tema », a ritroso, il cammino percorso dal regista, per poi ridiscendere dal « germe » cosí individuato, all'analisi critica e alla formulazione unitaria del significato artistico del film.

Quanto siamo lontani da certo frasario!

XI — Può trovarsi, il critico, di fronte a film nati da soggetti tratti (« ridotti » come si suol dire) da commedie, da racconti, ecc., insomma da *altre* opere già compiutamente espresse. In tal caso, il critico deve saper giungere al *momento* spirituale, in cui il creatore del film ha formulato *cinematograficamente* l'idea ispiratrice del suo lavoro, traendola dalla sua fonte d'ispirazione (racconto, commedia, ecc.) che — pur essendo, in sé, opera d'arte compiuta — diventa, in rapporto al regista, *materia pre-artistica.* Ciò che deve vivere, nel film, è la *visione della vita* della fonte d'ispirazione, prescindendo dalla « specie » artistica, in cui si è già incarnata e rivelata. La traduzione cinematografica degli episodi, dei personaggi, deve servire a rivelare — nell'unità espressiva del linguaggio dello schermo — quella sotterranea visione della vita. « Ciò è stato realizzato? » deve chiedersi il critico; e, anche: « Ha saputo, il regista, individuare le situazioni che maggiormente si presentavano adatte alla ri-creazione filmica? »; e: « Questo film rivela uno stile? ».

Talvolta si leggono frasi di questo genere: « Il tale film è un impoverimento del tale racconto o della tale commedia, da cui è nato ». Innanzi tutto, osserviamo che il film è *nato dal « tema » cinematografico*. E, poi, molte volte, una tale condanna nasce dall'assurdo paragone fra *due* linguaggi: quello cinematografico e l'altro, della fonte d'ispirazione.

Invece, se il regista ha saputo fissare bene il « tema », la domanda del critico deve essere: *se il racconto cinematografico* ha saputo rendere *tutta la fecondità* di quel tema; oppure anche se la sua proiezione duri quattro ore — se l'ha impoverito l'*idea cinematografica,* e, anche, se — addirittura — il regista non abbia saputo bene fissare il « tema », non abbia ben capito la visione della vita del suo autore; che è il caso dell'impoverimento dell'opera ispiratrice, come materia pre-artistica, di fornte al regista. L'*Amleto* di L. Olivier, per esempio, ha appunto il difetto di non aver reso la cupezza, il mistero (i contrasti insolubili, per dirla con il Croce) della visione shakespeariana della vita. E, d'altra parte, Shakespeare — molto difficilmente — può essere portato sullo schermo, poiché, come diremo appresso, il *sondaggio psicologico* contrasta con il *realismo espressivo* proprio dello schermo. (Quindi, era un'impresa, quella di Olivier, nata male). E, inoltre, quel film è sbagliato principalmente dove il regista ha seguito *troppo da vicino* il testo di Shakespeare, per esempio: la pazzia di Ofelia, in cui il tragico, misterioso, disintegratore turbamento mentale perde — attraverso il realismo dello schermo — tutta la sua intensità di *divenire* psichico. Quindi, anche quando il critico abbia riconosciuto (e non è certo il caso di *Amleto*) in un film (« ridotto » da un testo) l'esistenza di un « tema » cinematografico, dovrà constatare l'impoverimento del « tema », se il regista, attratto dalla forma compiuta dell'opera ispiratrice, abbia trascurato di realizzare, con lo specifico linguaggio cinematografico, il suo lavoro. E, in tal caso, il « tema » è divenuto infecondo per deficienza dei soli suoi mezzi espressivi; quelli propri del cinema, assunti nella personalità, nello stile di un vero regista.

XII — « Ha raggiunto, questo film, l'unità espressiva? ». Ecco la domanda centrale che il critico deve porsi. Il che — dato lo specifico linguaggio del cinema — significa domandarsi: « Il racconto è *visivamente organico*? ».

Come, in teatro, la *mise en scène* serve a inquadrare e ad integrare la parola (e, anche nello *Spectacle dans le fauteuil* di De Musset, ciò avviene, spiritualmente), cosí, sullo schermo, il « parlato » serve a integrare l'immagine: nel senso che il pubblico, *riproiettando sullo schermo il parlato stesso,* dà umana consistenza a delle ombre. E il commento musicale non bisogna concepirlo e valutarlo — come giustamente sostiene il Luciani — in funzione di *commento dell'immagine visiva;* e la ragione di ciò, aggiungiamo noi, è nel fatto che la percezione visiva, essendo piú evidente e inensa e *totale* di quella auditiva —

(v. gli studi del Volkmann) (2) già *ha detto tutto* allo spettatore; e, quindi il, sovrapporsi dell'immagine auditiva sarebbe qualche cosa di appiccicato alla prima. La musica, invece — come sostiene il citato Luciani — deve *complessivamente preparare* lo spettatore all'immagine visiva; complessivamente e non analiticamente. Ed è certo che la integrazione — cosí intesa — portata dalla musica e dal « suono » ha anch'essa la sua funzione di *dare realtà alle ombre in movimento.*

Dunque, l'immagine visiva — pur essendo l'essenziale filmico — deve essere integrata dal parlato, dalla musica, dai rumori. Sbagliava Chaplin (e qui occorrerebbe un lungo discorso, che potremo fare altra volta, *ex professo*) quando sentenziava che il film parlato è come « *una statua dipinta* » cioè un non-senso artistico (3).

XIII — La totale realtà del film — pittura in movimento integrata dalle immagini auditive — si articola in un *racconto.* E qui il critico deve ricercarne il *ritmo,* la continuità, che è *musicale* per eccellenza. Riferendosi a Schopenhauer, il citato Luciani vede, nel film, come **la** *rivelazione visiva del dramma interiore,* che il filosofo di Danzica pone, appunto, nella continuità della *musica,* rivelatrice della cosmica Volontà. E' davvero il cinema il mondo della Realtà Assoluta diventata visibile nella rappresentazione *del suo divenire.* (Nella idealità spazio-temporale). Questo musicale ritmo della *realtà in movimento* è, quindi, come il rivelarsi di un cosmico afflato, e, pensando all'organico susseguirsi alle *immagini* dello schermo, che sono come i vocaboli, le frasi, organizzati nel film, possiamo ripetere, con Agostino, (nel *De musica*): « Il ritmo sta al metro come lo spirito sta al corpo ».

(La visibile realtà del ritmo è, nel cinema, il fluire delle immagini, cosí come, nel verso, è, appunto, il metro).

XIV — Il « film » è, per sua natura, realistico; ma non si tratta di quel trito « verismo », consistente nel portare sullo schermo la vita nella sua oggettività (come se, di fronte alla ri-creazione poetica, si potesse parlare di oggettività), il che, poi, per lo piú si risolve nel far vedere cose banalmente laide, e basse necessità della vita; si tratta, invece, di *spirituale* realismo. L'occhio della macchina da presa captando, diremmo, fino le molecole delle figure fisiche, rivela quella grande verità, per la quale, se si esaurisce la rappresentazione del dato fisico, ecco che

(2) Il Ribot (*Psychologie,* Alcan, p. 242) scrive acutamente che « l'ètymologie du mot grec óida (= j'ai vu, je sais) insinue que-selon l'appréciacion du vulgaire-le sens de la vue est une source particulièrement certain de connaissance ».

(3) Quanto l'elemento « suono » — se veramente è in funzione dell'immagine — possa divenire espressivo (anche dando valore al « silenzio » come acutamente si è detto) ce lo mostra *Hallelujah!* di Vidor, sul quale André Gide scrisse una indimenticabile pagina: « ... lorque les voix humaines se sont tués, dans la longue scène de poursuite à travers la forêt inondée, rien de plus impressionant que de simple clapotement de l'eau morte froissée; ce chuchotement de la nature éternelle, qui replace et recule dans le temps la passagère plainte humaine, semble la voix même d'une sombre fatalité ».

si rivela — necessariamente — il significato spirituale. (E, giustamente, il Giovannetti parla della *densità spirituale* del « rallentamento »).

Inoltre, com'è noto, (e su questo punto il Chiarini ha scritto delle pagine definitive ammirabili) sullo schermo non si concepisce il racconto di fatti *passati,* senza che questi divengano espressivamente *presenti.* Nel teatro, la «parola» (che ne è il vivo centro spirituale) ha il compito di raccontare ciò che avviene lontano nello spazio e nel tempo; e ciò che si proietta lontano è, per questo, *idealizzato.* Invece, nel cinema, il «presente» (insostituibile) è come tale, *realistico.* Ma di un realismo, che è contenuto nella espressione artistica, e da questa assimilato senza residuo.

E non solo la *sintassi* del film, nascente dal suo *stile* (v. Vossler, *Positivismus und Idealismus in Sprachwissenschaft,* cap. 5) - il montaggio - investe e assume, nel processo della creazione artistica, i fotogrammi, ma già questi - nell'atto stesso, in cui vengono realizzati - già esprimono la personalità creatrice del Regista, cosí come, ad esempio, i vocaboli del dizionario potranno essere compresi, scelti, usati da uno scrittore, in quanto *già essi vivono* sul suo processo spirituale; altrimenti...... lo scrittore non potrebbe neppure cercarli nel dizionario, cioè dove sono elencati nella loro cosí detta oggettività (che è una profonda osservazione del Gentile).

Naturalmente, la personalità, lo stile del Regista già si realizza - attraverso la collaborazione dei tecnici - nel modo stesso di usare l'elemento fotografico (si pensi, per esempio, alla scelta degli *effetti di luce*). Il montaggio tecnico realizza un « *processo* » *di montaggio ideale, che è l'organismo sintattico, nel quale il regista spiritualmente prevede la realtà del futuro film.*

Il critico deve saper individuare questo montaggio ideale, percorrendo a ritroso l'itinerario, dallo schermo allo spirito del regista; senza di che non ne comprenderà la personalità poetica né, quindi, l'opera. E', questa, la specifica intelligenza del linguaggio espressivo proprio del cinema. E se il cinema è — per sua natura — realistico (nel senso suddetto) *piú sarà aderente alla realtà tanto piú potrà spiritualizzarla;* quanto piú realisticamente evidente, ad esempio, sarà la figura fisica, tanto piú potente ne sarà la idealizzazione, direi: la trasformazione in arte.

E' stato ottimamente detto che l'occhio della macchina da presa giunge a svelare il mistero, il significato, la interiore vita della realtà. Ecco perché il vero attore cinematografico deve essere dotato *naturalmente* di un dinamismo psico-fisico, per cui, in ogni attimo, egli viva sullo schermo. Fu detto argutamente, che deve essere cavallo non di scuderia ma di prateria . . . Ed è questa la base, il criterio di valutazione degli attori.

XV — Ciò che abbiamo ora detto importa la impossibilità di rendere le tortuosità della introspezione, per cui è idoneo il « Verbum », la « Parola », e cioè — sul piano dello « Spettacolo » — il teatro. Nel

film, invece, il « Personaggio » rapidamente esteriorizza, *rivela tutto* lo stato d'animo, *senza residuo.* Un *primo piano,* è, nel visivo linguaggio del film, *tutto* uno stato d'animo; il « commento » della parola, se — per amore d'indagine psicologica — « prende la mano », dà un risultato anti-espressivo.

« Come, in qual maniera, con quale forza di suggestione, questo attore, questa attrice riescono a esteriorizzare visivamente uno stato d'animo? Come rivelano, con il loro dinamismo psico-fisico, la loro piú riposta vita? ». Ecco ciò che si deve domandare il critico. E, ancora: « Questo attore, questa attrice rivelano un *tipo* (di valore universale) attraverso i loro propri mezzi psico-fisici, oppure esteriorizzano soltanto il loro mondo *individuale?* Sono artisti? Sanno — come direbbe Pudovkin — rivelare sé stessi nel « personaggio »? O — che è lo stesso — « sanno creare il personaggio attraverso i loro mezzi, *realisticamente* (cioè, cinematograficamente) usati, attraverso il loro dinamismo psico-fisico? *Come* ottengono questo fine espressivo? Con quale stile? ».

Queste sono le domande che il critico si deve porre.

Egli, cioè, deve rivivere compiutamente l'opera d'arte.

XVI — Rivolto alla *realtà,* idoneo a immetterla — nella sua *facies externa,* in un processo artistico, che ne riveli l'interno significato; pienamente realistico, in quanto idoneo a permeare compiutamente l'aspetto fisico della realtà di uno spirituale afflato, — il cinema è, per sua natura, ancorato all'*eterno presente della vita in atto.* Domenico Oliva enunciò, a profitto del teatro, una verità profondissima, che vale per tutte le forme d'arte e della cui importanza, forse, egli non si rese pienamente conto. Esistono — egli teorizzava — lavori teatrali *deduttivi* e *induttivi;* i primi sono quelli che partono da una « concezione della vita » e cercano di immetterla in un'*azione,* in un *contrasto* drammatico (per esempio Ibsen). I secondi, invece, partono da un fatto, da una trama, da un'azione, e cercano di realizzarne la concezione filosofica *immanente,* fusa con l'azione, fin dal primo sorgere della « trama », dei « tipi » nel loro spirito (Esempii: Molière, Bracco, ecc.). Adoperando questa terminologia, diciamo che il cinema è induttivo; in quanto il « tema », da cui nasce il film, può essere vitale solo se si configura, fin dall'inizio del processo creativo, come immanente, fuso con il *presente reale* della vita; portatore, sí, di valori eterni, individuantisi in un clima storico, in una realtà vivente, le cui voci il poeta del cinema deve far sue, per trasformarle nell'*eterno presente espressivo* del linguaggio filmico. Si tratta, quindi, non del realismo dell'« argomento », ma della forza — propria del film — di dare valore di *assoluto* presente (cioè di vita nel suo divenire) ad ogni trama, concepita nell'àmbito dei mezzi tecnici del cinema. E, cosí concepita, una qualunque trama è già sul piano del linguaggio realistico del film.

Dunque, con o senza il prefisso *neo*, il cinema è *sempre* realistico, anzi *ideal-realistico* (4).

« L'écran — ha scritto il Poulaille — ne se salit que passagèrement, la lumière efface les images: seules restent à l'esprit, celles dignes d'y rester ». Questa scelta, che il pubblico fa inconsapevolmente, il critico deve farla *consapevolmente, sulla base di un criterio estetico*. Solo cosí potrà intendere e trasmettere lo spirituale messaggio dello schermo.

Raffaele Mastrostefano

(4) Osserviamo, anche — ma questo punto sarà, in altro studio, sviluppato — che l'eterno, spirituale presente della *vita in atto* non può non oggettivarsi; e, precisamente in quel *presente* empirico, spazio-temporale, che è l'ambiente *storico*. Quindi *non* è l'argomento *realistico* la fonte del realismo cinematografico; ma, al contrario, l'ambiente, nella sua realtà documentaria, è un punto d'arrivo, dopo essere stato mero spunto pre-artistico. Si tratta, cioè, di *obbiettivazione*, in uno spazio e un tempo determinato dello spirituale presente. Il quale vive, nel cinema, nella sua assoluta purezza. In che è la spinta a portare sullo schermo ambienti *contemporanei*, cioè parlanti il linguaggio — anche se empirico, — del *presente*. Ma *l'ambiente*, empiricamente determinato, portato sullo schermo, è investito, penetrato, idealmente ricostruito, in modo che svela la sua *vera* essenza, il vero volto nascosto, la sua intima spiritualità. Ecco perché quella propaganda che porta nel cinema « ambienti » rettoricamente costruiti, falsi, che non rispondono al vero atteggiamento dell'umanità, è destinata al fallimento, in quanto se ne rivela il vuoto, l'artificio.

Il cinema come strumento di azione sociale

Si può considerare sufficientemente illustrato il grande peso psicologico esercitato dal cinema sopra una vasta massa di suoi spettatori. E' utile tuttavia, per esaminare i massimi termini in cui si presenta il problema del cinema come strumento di azione sociale, riassumere alcuni almeno dei tratti fondamentali in cui si delinea l'importanza del film come strumento attuale, o possibile, di azione sopra vaste categorie umane.

Già in un dibattito che ebbe luogo al Corso di filmologia, il Prof. Fulchignoni ricordò una tesi di Pierre Janet, il quale distingueva tre « gradazioni di coscienza »: anzitutto una *condizione realistica* (che è, per es., di chi va per la strada, vede delle persone, dei veicoli, delle vetrine, e non dimentica mai, o quasi mai, il rapporto di realtà esistente fra sé e questo mutevole spettacolo; non avviene mai, o quasi mai, un trasferimento o proiezione della mente del soggetto sulla scena che gli sta davanti; solo quando si verifichino incidenti, episodi allarmanti o commoventi, ecc., potranno aversi con facilità fatti piú o meno fugaci di trasferimento psichico dal soggetto alla cosa veduta, e di perdita parziale del rapporto realistico tra i due). La seconda gradazione il Janet la chiama *condizione spettacolare,* che si ha davanti a grandi fenomeni di natura, eventi sportivi, parate militari, e, in forma piú tipica e piú frequente, nel teatro. Qui non c'è mai una completa trasposizione o identificazione del soggetto con la cosa veduta: la finzione scenica, o un largo residuo di rapporto realistico nei casi di partite di calcio e simili, impedendo per lo piú un'identificazione molto spinta, anche momentanea. Io suggerirei che, nel caso del teatro, si ha una specie di « simbolica partecipazione » dello spettatore all'azione, dando per presupposte le finzioni e convenzioni caratteristiche del teatro. In altri termini, lo spettatore, anziché perdersi in una situazione o personaggio rappresentati, partecipa intimamente alla vicenda del personaggio, e *agisce* con quello e in quello, senza abbandonare del tutto la propria capacità di scelta e di giudizio; e ciò, se non altro, per il fatto che il teatro consente e comporta un'immediata approvazione o disapprovazione del rappresentato (fischi o applausi, o rumorii), che nel cinematografo non si ha quasi mai, o appare comunque irrilevante, e irrita, poiché, quando la mente si pone a giudicare, non può non ricordare di avere di fronte

uno schermo e, dietro le spalle, una macchina da proiezione ed una pellicola: non uomini e donne in carne ed ossa che abbiano agito, impersonando vicariamente stati d'animo e atteggiamenti di volontà del pubblico. In altre parole, nel teatro c'è, da parte dello spettatore, piú partecipazione attiva (sia pure vicaria) e meno immedesimazione.

La terza gradazione di coscienza è quella che lo Janet definisce *condizione ipnoide,* che somiglia un poco a quella di chi è addormentato e sogna. Avranno particolare efficacia, in questa condizione, oggetti che appaiono sullo schermo dotati di grande luminosità; il buio dell'ambiente contribuisce a far perdere allo spettatore la consapevolezza piena di quelli che gli stanno accanto, e quindi il senso e l'intenzione stessa di partecipare ad un rito sociale, nel quale egli possa avere un qualunque residuo di attività. La passività psichica dello spettatore si ingigantisce; e qui si verifica il *salto* dell'attenzione realistica, a vantaggio dell'emozione. Una volta che lo spirito ha perso i normali contatti con l'ambiente umano, e ha in qualche modo interrotto il flusso delle proprie volizioni (sia pure vicarie, come per lo piú nel teatro), il fatto emotivo domina, e, con esso, l'immedesimazione con la finzione che si svolge sullo schermo, o, per lo meno, qualche parte di essa. E', fino ad un certo segno, una specie di sogno diretto e comandato da coloro che hanno prodotto il film. Lo Janet arriva a suggerire che il buio contribuisce forse in tanta misura a questo effetto perché opererebbe in noi un *ricordo della specie,* o filogenetico, delle lontane epoche in cui i nostri progenitori umani o pre-umani avrebbero vissuto prevalentemente nel buio.

Queste categorie psicologiche sono in ogni caso empiriche ed approssimative, e non bisogna attendersi che vi siano bruschi salti e nette differenze tra una condizione e l'altra. E' tuttavia abbastanza evidente che la lettura di un romanzo, per esempio, può dare un massimo di « finzione » ad un lettore esperto ed allenato a questo esercizio mentale, ma non esiste alcuna esteriorizzazione della favola stessa, e non c'è l'efficacia dell'ambiente, del buio, dei giuochi di luce, della voce e della musica, ecc. Il teatro offre l'esteriorizzazione della favola, ma sempre con la finzione scenica, che non può essere del tutto dimenticata in nessun momento, e con la presenza attiva e consapevole del pubblico: quindi, con una compartecipazione che lascia una parte notevole all'attività e volitività del soggetto. Il cinema invece, specialmente per quella maggioranza di persone, e massime i giovani e giovanissimi, che vi assitono senza atteggiamenti di riserva e critici, offre la maggior proporzione di condizioni « ipnotiche », e lascia un minimo margine alle possibilità « attive e reattive » del soggetto. Se anche non si voglia riconoscere una differenza *qualitativa* tra il sistema delle influenze che operano nel caso del cinema e quelle che si hanno nel teatro, negli altri spettacoli, nella lettura ecc., non si può negare una grande differenza di effetto quantitativo, specie per ciò che riguarda la massa degli spettatori. Qui fu fatto notare altresí che, in molti spiriti, ciò che è presentato sullo schermo penetra

come se fosse un fatto socialmente sanzionato, e ciò ne accresce il peso e l'autorità.

Queste considerazioni piú generalmente psicologiche, e molte altre che non è nell'assunto nostro di fare oggi, contribuiscono a determinare e delimitare le possibilità di azione, su una società, mediante il cinema. Altre considerazioni, tuttavia, solo in parte psicologiche, meritano di esser fatte, se vogliamo stringere ancor piú dappresso il nostro problema. Sembra assodato che hanno piú diffusa popolarità quei film che presuppongono, o ottengono, un atteggiamento piú accentuato di *passività* da parte del pubblico. Cosí, quelli che giuocano sopra un qualche motivo che si potrebbe chiamare « mitologico primitivo », pre-logico. Il successo è dato, non tanto da forme sia pure embrionali di partecipazione attiva da parte dello spettatore, quanto da forme di « identificazione » con questo o quel personaggio, o situazione. Il prevalere, nel film, dell'elemento *visivo,* a vantaggio di qualunque altro, e soprattutto di una articolata partecipazione mentale, a qualche studioso ha fatto pensare addirittura ad una forma di « infantilismo spettacolare ». Secondo alcuni, sarebbe un segno di decadenza psichica la preferenza di vastissimi pubblici per il film a lieto fine (1).

Sembra assai chiaro che la « morale » del film, che per lo piú appare con qualche evidenza nelle ultime scene, o battute, per molti spettatori non è che una chiusa convenzionale, e non lascia nessuna impressione nello spirito loro. Cosí, non sembra affatto accertato che abbiano una maggiore efficacia sul carattere, e tenacia nella memoria, quegli episodi o anche quei personaggi che, durante la proiezione, hanno piú acutamente colpito gli spettatori, inducendoli per il momento all'apprensione, al terrore, alle lacrime, o ad altri stati d'animo abbastanza acuti. Esistono invece piú sottili influssi, che penetrano come inosservati nella mente dello spettatore, e che potranno riflettersi piú tardi in un vero e proprio abito di comportamento. Questo fatto vale, in modo visibile, per certi portamenti sociali, modi di vestire o di pettinarsi, atteggiamenti o gesti nei rapporti erotici, ecc.

In linea di massima, la principale condizione di popolarità del film è che esso consenta, o meglio stimoli, l'auto-identificazione dello spettatore col personaggio. Si arriva per questa via ad una forma non troppo dissimile da quella che è stata chiamata « partecipazione mistica », che è una identificazione inconscia, o in gran parte inconscia, non solo con una persona, ma anche con un oggetto o movimento o altro; e nemmeno in modo continuativo, ma a tratti. Secondo Jung, si tratta di una condizione in cui il soggetto quasi non si differenzia piú dall'oggetto; di una parziale identità. La si riscontra soprattutto presso popoli « selvaggi », nei loro riti, cerimonie propiziatorie, atti di stregoneria, e simili. Ma si direbbe che il cinema tenda a riportare su questo stesso piano intere moltitudini umane.

(1) In genere, come la stampa a fumetti, a rotocalco ecc., il film non deve far pensare; anzi deve fare in modo che lo spettatore *non* pensi.

Forse le rivelazioni piú notevoli in questo senso si sono avute su ragazzi e giovanetti d'ambo i sessi, che sono meno avvertiti, e piú spontanei degli adulti nel manifestare le proprie reazioni; al tempo stésso, si può supporre ché, a parità di altre condizioni, essi sentano maggiormente certi influssi psichici. Si riscontra per esempio nei giovanetti, in modo piú evidente che non fra gli adulti, il fatto che essi trascelgono un personaggio col quale amano « identificarsi » perché questo conferisce loro, in immaginazione, una posizione e funzione sociale (con riferimento, s'intende, alla società che ha interesse e rilievo per ciascun dato soggetto). Solo con l'adolescenza, per lo piú, il processo di identificazione, prescindendo dai motivi e spunti a fondo o contenuto erotico, tende ad avere per suo termine elementi « collettivi »: la scuola, la città, la nazione, il partito, la religione, ecc.; ed entreranno in giuoco tutti gli impulsi di emulazione in gruppo e di gruppo: la squadra di calcio, una comitiva di ragazzi, una determinata società sportiva contro un'altra; una città contro un'altra città; i conflitti nazionali, di classe, ecc. Il fatto corrisponde all'altro fenomeno, assai ampiamente documentato, del manifestarsi, intorno a quell'età, di un impulso sociale « collettivo »: ossia di una tendenza, o bisogno, da parte del soggetto (specialmente maschio), a dedicarsi ad una funzione collettiva vasta o universale, e conquistare qualche merito o benemerenza in funzione di essa. E' quello spirito di sacrificio dei giovanissimi, che spiega almeno in parte la loro adesione ad atteggiamenti politici, religiosi o altri, di carattere estremo. In questa fase, avranno massima efficacia sullo spirito dei giovani quei film in cui sia loro possibile l'identificazione con imprese di grande carattere collettivo.

In tutti i casi, è da tenere presente che l'identificazione durante lo spettacolo, e i conseguenti riflessi e imitazioni che avranno luogo dopo, non hanno rapporto con persone né con personaggi (anche quando l'identificazione non abbia avuto per oggetto una semplice azione o situazione), bensí con *tipi* o maschere. Non ci si può dunque attendere che l'identificazione, e le sue conseguenze, portino ad un effettivo arricchimento della personalità del soggetto, quasi ad un innesto di un'esperienza umana diversa sopra la sua. Si tratta per lo piú di una modificazione schematica, dello affermarsi e diffondersi di un determinato modo di comportamento; piú raramente, di una determinata reazione, che potrà rimanere costante al cospetto di impulsi, tendenze, istinti, o come altrimenti si voglian chiamare, già presenti e in qualche modo attivi nel soggetto.

Ha anche rilievo, a questo effetto, l'osservazione che il film tende a essere *statico*: i suoi personaggi hanno poco o nessuno svolgimento nel corso della vicenda, e hanno anche, per lo piú, pochissime sfumature. In molti casi, un dato personaggio attira l'interesse in quanto si presenta, al principio, come un « problema » (sarà lui l'omicida? sarà lui il preferito dall'eroina? ecc.) — e lo svolgimento dell'azione, dopo aver tenuto in sospeso questa curiosità, le dà una risposta sol-

tanto alla fine. Ma lo spettatore non è portato a proporsi un problema di interpretazione umana, o di sviluppo di una crisi morale, come accade piú spesso nel dramma. Ancor qui si vede una delle grandi differenze: lo svolgimento della personalità, nel dramma, il giuoco dei suoi problemi, le crisi, le cadute, le riprese, hanno un significato e un valore teatrale in quanto lo spettatore vi *partecipa,* fa suo un problema morale o pratico da risolvere, agisce interiormente in modo parallelo all'azione sopra la scena. Nel film, per lo piú, lo spettatore si identifica soltanto, ed è trasportato passivamente attraverso una serie di vicende e di illusioni, senza che da parte sua corrisponda uno sforzo di adeguamento, di comprensione, quasi di collaborazione.

Anche da queste considerazioni risulta convalidata l'altra osservazione, secondo la quale gli spettatori di un film non sono quasi mai « folla », nel senso studiato dagli psicologi della folla, come il Le Bon e altri. La folla, a modo suo, agisce e reagisce; per la folla si può parlare di un'anima collettiva. La massa dei presenti in una sala di proiezione non è una folla; è un aggregato fisico di menti isolate. In alcuni casi, al massimo, si è avanzato il dubbio che possa esservi un fenomeno di solidarietà o socialità tra due innamorati vicini nell'uditorio, i quali riferiscano a sé, come proprie, o l'uno all'altro, le vicende amorose proiettate sullo schermo. Si tratta di un caso, anche qui, dubbio; comunque, di un caso-limite. L'uditorio non è né una folla né una società: è un aggregato di individui.

Queste considerazioni ci aiutano, credo, a vedere in una luce piú concreta il problema sociale del cinema, e le possibilità sue come strumento sociale, a fini buoni o cattivi. Ma non è compito dello studioso decidere quali fini siano buoni o cattivi, se non quando i presupposti di questo giudizio gli siano dati. Per es., al medico, anche come scienziato, sono dati come presupposti la generale tendenza umana a evitare il dolore, il timore della morte, il sentimento negativo dell'uomo comune di fronte alla malattia. Questi rappresentano, sia pure in modo assai grossolano e sommario, dei « valori sociali » che gli sono proposti dal sentimento comune. La situazione non è mai altrettanto chiara per il sociologo. Il sentimento comune giudica « male » che si sviluppi negli uomini la tendenza ad uccidere; ma in taluni casi, come quello di un esercito in guerra, la tendenza ad uccidere può essere considerata addirittura come doverosa. Il sociologo deve quindi cercar di chiarire i dati di un problema, lasciando ad altri, per lo piú, la decisione intorno a quelli che debbano essere i fini da desiderare.

Dobbiamo richiamare ora quanto si è detto l'altra volta, intorno al complesso meccanismo sociale dal quale il film nasce e da cui esso viene, per usare una parola degli economisti, « consumato ». Raggiungemmo, in via di massima, la conclusione che il film è un assai dubbio o mediocre strumento di rilevazione della realtà sociale, inquantoché, come si è visto, il pubblico ha di fronte ad esso una posizione eminentemente passiva, mentre il congegno dell'impresa e

dell'esecuzione del film risponde a interessi commerciali e agli abiti mentali e professionali dei suoi esecutori. Usando una forma di linguaggio alquanto ambigua, si può dire che il film dà ad una società piú di quanto non ne riceva. Ma che cosa dà? Si può dire con sicurezza che, in coloro che concepiscono, sceneggiano ed eseguono il film, esista, generalmente, una conoscenza e una sensibilità di quegli effetti, spesso indiretti e secondari, ma tuttavia importantissimi per la loro frequenza, ripetizione, e per il numero delle persone che vi sono soggette, che il film ha su larghe masse di gente? Sebbene debba riconoscersi, in linea generale, un miglioramento del tono artistico del film, dalle sue recenti origini ad oggi, non si può affermare con egual sicurezza che vi sia un parallelo miglioramento dal punto di vista di questi effetti sociali.

Uno studio che non è stato ancora fatto, che richiederebbe grandi mezzi di rilevazione, e di cui possiamo abbozzare soltanto una linea di impostazione, e accennare a qualche possibile risultato, è quello che si riferisce ai risultati sociali *complessivi* del film nel mondo contemporaneo. Su questo terreno, credo che i principali quesiti ai quali si dovrebbe rispondere siano i seguenti:

I) Fino a che punto e in che senso il film contribuisca al fenomeno della *omogeneità* del comportamento sociale; e intendo quella omogeneità che non deriva da una consapevole accettazione di fini e regole comuni da parte di tutta una società, ma presenta un carattere prevalentemente automatico ed acritico.

II) Fino a che punto e in quali casi e sensi possiamo dire che il film contribuisca ad orientare l'abito e il sentimento di una società verso quei fini, e quei modi di comportamento, che i dirigenti, o i dominanti, di questa società intendono proporle, o imporle. (Questo quesito si differenzia dal primo in quanto là si tratta di una « uniformizzazione » non consapevolmente voluta da nessuno, e che sarebbe un effetto spontaneo del meccanismo del film; qui invece vorremmo sapere se e in che modo il film possa essere uno strumento efficace nelle mani di una qualunque minoranza che, per suo mezzo, desideri ottenere diffusi risultati nel comportamento delle moltitudini. Là era questione di sapere quale sia il suo effetto livellatore spontaneo e involontario; qui, se abbia un simile effetto, e come, e quale, nel caso in cui l'effetto stesso sia consapevolmente voluto dagli elementi che dominano una società).

III) Quali istituti giuridici, quali accorgimenti politici ed amministrativi, possano evitare e modificare l'effetto livellatore (per non dire di tutti gli altri effetti considerati negativi) del film in una società che *non* si proponga questo livellamento, e nella quale non si desideri sia consapevolmente voluto dagli elementi che dominano una società quello « omogeneizzarsi » della personalità umana, che il film sembra comportare.

IV) Qualora invece si parta dal presupposto che i poteri politici di una società debbano tendere al livellamento della personalità umana, o, per lo meno, alla diffusione in quella società di *certe* reazioni e abiti di comportamento omogenei, per certi fini e a certi effetti, quale sarà il metodo migliore per ottenere, a questo scopo, il potentissimo contributo del cinema?

V) Qual è il rapporto qualitativo, e quello proporzionale, tra l'influsso esercitato dal cinema nella formazione di un abito e di una mentalità sociale, e l'influsso esercitato da altre forme di comunicazione collettiva, antiche o recenti, come: il libro e il giornale; il teatro; la radio; il cinema?

Debbo confessare che, di fronte a cosí gravi quesiti, io non ho da offrire risposte impegnative ed esaurienti, né credo, allo stato attuale degli studi, ne abbia nessuno. L'estrema difficoltà di queste ricerche nasce anche dal fatto che la ricerca stessa prenderà un orientamento del tutto diverso a seconda della generale concezione di una società (concezione che potremmo dire, in senso lato, religiosa, morale e politica) dalla quale si parte. Nelle scienze sociali, piú ancora che nelle altre, è vero in un certo senso che si trova quello che si cerca; si trova la risposta ad un quesito, in funzione e in ragione degli intendimenti ultimi, di carattere morale e pratico, ed anche politico, dai quali è stato mosso e impostato il quesito.

Nel caso nostro, se abbiamo una concezione, o utopistica, o grettamente materialistica della società, come di una massa passiva sulla quale sia doveroso, o lecito, compiere esperimenti ed esercitare influssi allo scopo di raggiungere fini che per qualche ragione si ritengano desiderabili, il quesito centrale sarà quello che chiede in qual modo si possa influenzare lo spirito delle moltitudini, anche senza una pur minima partecipazione volontaria e responsabile di tali moltitudini all'azione che si compie sopra di esse, e senza una loro qualsiasi convinzione della bontà dei fini da raggiungere.

Per mio conto, se avessi i mezzi e il tempo per condurre a fondo queste indagini, credo che partirei da quello che si può considerare ormai il sistema dei presupposti classici della pedagogia, la quale non postula dei contenuti specifici dell'educazione da impartire ai fanciulli e ai giovani, ma postula invece l'obbiettivo di sviluppare nel grado piú alto ed armonico, in ciascuna personalità, quelle che sono le sue spontanee facoltà e capacità di pensiero e di azione, e il loro equilibrio. In altri termini, la pedagogia cui mi riferisco ha da un pezzo abbandonato il proposito di far sí che l'educando diventi *quella determinata cosa,* e si propone invece di *aiutarlo a diventare se stesso.*

Queste non sono considerazioni sociologiche, ma sono preliminarmente necessarie per sapere a quali fini ed effetti si debba impostare la ricerca sociologica; e dico che io applicherei un criterio analogo a quello dei pedagogisti nel definire a me stesso quali dovrebbero essere i proponimenti e i criteri nei riguardi delle società, e perciò nei riguardi

di tutti quei mezzi, come il film, che possono avere un influsso sull'orientamento e il « condizionamento » delle società.

Con questo mi sono posto senz'altro in una difficilissima posizione: poiché, da un lato, si è visto che il film esercita un effetto grandissimo, sebbene ancora poco studiato nelle sue linee sociali, sulle moltitudini; dall'altro, si è visto che questo effetto è dovuto, volontariamente o involontariamente, a quei congegni di produzione, privati o statali che siano, alla formazione e all'orientamento dei quali le moltitudini non hanno parte alcuna, o solo estremamente indiretta.

Dunque, se lasciamo i fini interamente all'iniziativa cosiddetta privata, potremo assistere al fenomeno che popolose nazioni, e forse una intera civiltà, subiranno i modelli, i sentimenti, i vizi e le tendenze dei tipi creati da una piccola minoranza abbastanza organizzata di persone, commercialmente rivali tra loro, ma globalmente solidali nello sfruttamento di questa grande impresa che è, al tempo stesso, commerciale, morale e politica.

Se invece vorremo affidare interamente il film (come in Italia si è fatto per la radio, con risultati che potrebbero essere per lo meno discutibili) allo Stato, o a qualche ente, o enti, diretti dallo Stato, o da esso ispirati e sovvenzionati, si cadrà con questo in una forma di sovrapotere degli organi dirigenti dello Stato rispetto alla massa della popolazione; in una forma sia pure indiretta di dittatura o tirannia psichica, a lungo andare molto piú efficace e decisiva di una tirannia politica.

E' chiaro che il problema, cosí impostato, non è esclusivamente quello del cinema: esso è anche il problema dell'educazione e delle scuole, nel senso piú generale; è il problema della radio e degli altri grandi mezzi di comunicazione, del teatro, della stampa in genere. Ad una visione pessimistica della situazione, potrebbe apparire che l'alternativa sia soltanto questa: o che la massa venga influenzata e condizionata da una piccola minoranza irresponsabile, conformemente ai suoi interessi e ai suoi fini; o che la massa venga ancor piú profondamente influenzata e condizionata da una minoranza di fatto, se non di diritto, al potere, la quale possegga il controllo incondizionato di questi grandi mezzi di comunicazione.

Personalmente, ritengo che questa rigida alternativa sia in parte irreale, e in parte, in materia di *jus condendum*, non necessaria. E' un arbitrario schematismo polemico quello che, in tanti campi, dall'economia al cinema, ci fa immaginare impossibile un *optimum* sociale in cui si contemperino i difetti e le virtú dell'individualismo caotico e irresponsabile e di uno statalismo tirannico e totalitario. Già in America, cioè nel piú forte paese produttore di film, vediamo che, pur essendo la produzione un'attività industriale privata, essa è in molti modi condizionata e moderata dalla legge e dal costume, e soggetta alla disciplina di norme limitatrici, concordate fra tutti i grandi produttori, e fatte rispettare da un vero e proprio ufficio di censura.

Non voglio dire che l'attuale sistema americano sia un modello ineccepibile. Esso è difettoso, da un lato, in quanto non contribuisce

affatto ad orientare e incoraggiare quella produzione che possa avere effetti sociali considerati buoni; dall'altro lato, là dove questo sistema comporta un limite ed una censura, il limite e la censura sono per lo piú il risultato di una approssimativa valutazione di certi *tabú* morali, sociali, religiosi e politici, ai quali non risulta abbiano portato la loro ponderata critica uomini di scienza, psicologi, educatori: in altri termini, quegli elementi scelti e responsabili della società, che avrebbero il maggior titolo per essere ascoltati in materia.

Qui, come in tutti gli altri problemi paralleli e consimili, fra il concetto astratto della libertà individualistica e il concetto parimenti astratto dei sovrani poteri dello Stato, una società civile deve saper trovare quelle forme di integrazione e di compenso che impediscano a qualsiasi potere singolo di diventare *il* potere. E aggiungo che, per mio conto, anche quello dello Stato è *un* potere. Ma *è un potere anche il cinema*. Se esso è in mano dello stato, esso si aggiunge al potere del piccolo gruppolo di uomini che controllano lo Stato; se è in mano a privati, e sia pure in regime di liberissima concorrenza, esso esercita un influsso non certo minore, a lunga scadenza, di quello che si attribuisce alla grande finanza, alle chiese, e via dicendo. Intendo per « società integrata » quella società nella quale tutti, sebbene in misura diversa, hanno o possono avere qualche consapevolezza dei fini pei quali intendono quella società debba esistere; e tutti, anche qui in modo e misura diversi, contribuiscono o possono contribuire a che quei fini vengano perseguiti, e non ne vengano perseguiti altri.

A questi effetti, il regime della libera iniziativa nel cinema, *come base*, mi sembra non solo preferibile, ma necessario. Però, solo come base. L'iniziativa commerciale, lasciata interamente a sé, prende certe strade, altre ne evita; non sempre e non tutte saranno le strade migliori per la società. Occorre, credo, che « l'iniziativa del cinema » venga presa, qualche volta almeno, anche da enti pubblicamente responsabili: e questo, massimamente, nel campo del film educativo e destinato ai piú giovani. Qui l'iniziativa privata può non trovare sufficiente stimolo commerciale, oppure, come molte esperienze dimostrano, può facilmente deviare da quelle linee che sarebbero raccomandate da qualunque psicologo o educatore che si rispetti.

Per gli altri film, c'è il grosso problema della censura, comunque si voglia altrimenti nominare, o mascherare, questo istituto. Già si è detto dei limiti e difetti della censura cinematografica in America. Per mio conto ritengo che qualche forma di censura sia inevitabile; ma credo fermamente che essa non dovrebbe essere affidata, né direttamente né indirettamente, ai poteri politici dello Stato, comunque essi si atteggino in un determinato regime. La censura del film è un problema che investe tutta una società in quanto tale, direttamente. Nessuno di noi, in tempi normali, consentirebbe a un qualunque governo di prescrivergli una dieta; ora, il film è una « dieta psichica » che può avere effetti e riflessi di gran lunga piú importanti di quelli della dieta alimentare. La censura dovrebbe esser compiuta da una specie di consiglio

d'igiene psico-sociale, composto in parte da persone di riconosciuta autorità in questi campi di studio, in parte da probiviri eleggibili volta a volta entro categorie molto ristrette e scelte della popolazione. E tale consiglio dovrebbe avere un'autorità molto precisa e appellabile; non dovrebbe mai uscire, cioè, dal campo di un giudizio di igiene psico-sociale.

Ancora, prima di concludere, debbo tentare di dar qualche risposta ai quesiti posti poco fa; ma credo di avere chiarito le ragioni per cui ritenevo difficile, e forse impossibile, impostare uno qualunque di questi problemi tipicamente sociologici senza essermi prima « confessato » in merito alla mia concezione del finalismo sociale. La psicologia, come sapete, è nata dalla psichiatria, e la psichiatria parte da una concezione, sia pure sommaria, di ciò che sia una mente « sana »; cosí la sociologia nasce dalla politica, la quale presuppone anch'essa qualche concezione di una società « sana ». Come la psicologia si è andata pian piano liberando dal presupposto astratto del « normale », cosí la sociologia diviene una vera scienza in ragione del suo liberarsi dai vari miti politici di una società « ideale »; ma la sociologia è meno progredita, a tutt'oggi, della psicologia, e ancora soffre di complessi pre-natali, che sono tutti complessi « politici ». I concetti di natura pratica e politica, or ora esposti, sono quelli che *a me* servono per ora di orientamento onde impostare i problemi sociologici che abbiamo in discorso.

Intorno al *Quesito I*: il film, fino ad oggi, è stato un grande *fabbricatore del costume* in tutte quelle cose che vanno dal modo di ballare o fumare a quello di acconciarsi i capelli o di avvicinare o baciare una persona di sesso opposto; indirettamente, perciò, di tutti quei tratti di costume, e sono innumerevoli, che possono discendere da questi. In ordine ai problemi spiegati e consapevoli, morali, religiosi, politici, credo che abbia contribuito a diffondere una *sensibilità* assai piú che non forme articolate di coscienza e di volontà; ma questo è già moltissimo, tanto nel bene quanto nel male, se si pensa che le nostre « convinzioni », specie là dove effettivamente influiscono sul nostro agire, attecchiscono sul terriccio della nostra formata sensibilità e del nostro costume. In qualche caso il film riesce ad avere una efficacia polemica grande, eesrcitando cosí un influsso morale o politico diretto (qualcuno ha citato il film *Ninotchka*); e credo non lo si possa negare. Ma bisognerà riconoscere che in tali casi l'efficacia polemica faceva presa, ancora e sempre, sopra una precostituita sensibilità di costume: giuocava, cioè, sopra un terreno già preparato (in parte notevole, dal cinema stesso). Questo è vero in vario modo anche per le altre forme di comunicazione (radio, teatro, stampa, ecc.), ma non è mai tanto vero come per il film.

Al *Quesito II*: in parte, la risposta è implicita in quello che si è detto ora. Il film agisce potentemente e diffusamente sulla sensibilità

e sul costume. Esso è esistito per troppo poco tempo (e i nostri studi sono cominciati da un tempo assai piú breve ancora) per poterci autorizzare a concludere che il film possa davvero *eliminare* forme preesistenti della sensibilità e del costume. Esso agisce sui particolari, e spesso sui particolari piú (apparentemente) secondari e impensati; ma da questi, come una macchia d'olio, si diffonde a coprire mille zone della nostra vita, dando loro certe colorazioni e caratteri. Credo che il film non possa trasformare sensibilmente una società se non in un tempo molto lungo; e, in tal caso, è difficile assegnare il potere determinante specifico del film, agli effetti del cambiamento, rispetto all'azione svolta da altri agenti sociali. In ogni caso, però, il potere del film tende ad essere *omogeneo* per tutta una società; questo, per mio conto, è uno degli aspetti negativi piú gravi di tutto il problema: non perché io neghi l'esigenza, per ogni forma di società, di un minimo comun denominatore universale di sensibilità e di costume (e forse, a questo effetto, il film risponde egregiamente ad una delle esigenze delle società contemporanee); ma perché questo *livellamento* può spingersi ben oltre i limiti del desiderabile. Quali siano questi limiti, è oggi in gran parte materia d'opinione, e credo che, per certi rispetti, lo rimarrà sempre. Ma certo, una società gelosa della propria libera vita dovrà incoraggiare quei film in cui vengono esaltati e portati ad esempio casi *individuali* di autonomia e di consapevole spontaneità di determinazioni.

Al *Quesito III*: si è già accennata una risposta. Ogni società avrà sempre il film che si merita. Una società di schiavi avrà un film da schiavi; e cosí via. Ma il principale accorgimento politico e amministrativo per impedire che il film contribuisca all'« asservimento psichico » di una società, a mio avviso, consiste nell'iniziativa filmistica libera (con una censura *non di stato*), fiancheggiato da iniziative filmistiche, massimamente educative, patrocinate e appoggiate dal maggior numero possibile di enti pubblici, possibilmente non collegati fra loro (stato, chiesa, enti locali autonomi, ecc.).

Al *Quesito IV*: il metodo migliore, anzi il solo che può raggiungere una vera efficacia, è quello lento e indiretto. Il film, si è visto, agisce su particolari apparentemente secondarissimi della sensibilità e del costume. Un tiranno programmatore che voglia *rifare* il costume di una società dovrà progettare la sua azione per almeno un trentennio (se basti), e cominciare con minuzie, a primo aspetto, del tutto insignificanti. Ancor qui, però, non avrà molta fortuna se non troverà scrittori, registi e attori di vero genio, che sappiano di volta in volta trovare la *situazione* e il *gesto* destinati a diffondersi tra la gente come un contagio.

Al *Quesito V*: credo di non essere molto lontano dal vero se dico che, a scadenza alquanto lunga, l'efficacia sociale del cinema è superiore

a quella di tutte le altre forme di comunicazione messe assieme; ma non credo che essa possa mai esser tale da rovesciare, di per sé sola, istituti politici, o civili, o religiosi, antichi e profondamente radicati. Qualitativamente, il film agisce soprattutto su quelle mille forme minori della sensibilità e del costume, che molte volte passano inavvertite o quasi, ma a lungo andare mutano il volto, e un poco anche l'anima, di una società.

Camillo Pellizzi

BIBLIOGRAFIA

Un primo approccio, prevalentemente documentario, all'argomento dei nostri due saggi sociologici sul film si ha nei due volumi di J. P. MAYER: « *Sociology of Film* », Londra, Faber, 1945; e « *British Cinemas and their Audiences* », Londra, Dobson, 1949.

Di qualche interesse per lo studio del problema sono anche le opere seguenti, che si citano senza alcuna pretesa che la lista sia esauriente, e avvertendo che si tratta di opere di assai diverso valore:

ALTMAN G., « *Ça c'est du Cinéma* », Parigi, 1931.

GROLL G., « *Film: die neuentdeckte Kunst* », Monaco, 1937.

PETERS C. C., « *Motion Pictures and Standards of Morality* », New York, 1933

Report of the Conference on Films for Children, British Film Institute, 1936.

The Recreational Cinema and the Young, Società delle Nazioni, Ginevra, 1938.

HARLEY J. E., « *World-wide influences of the Cinema: a Study of Official Censorship* ecc. », Los Angeles, 1940.

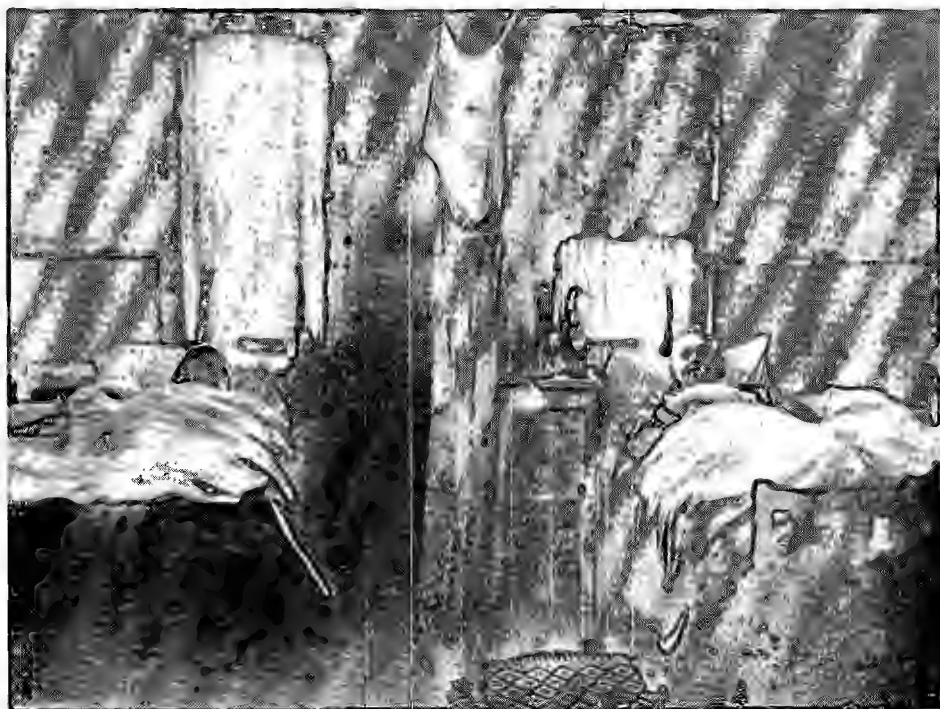
KNOWLES D., « *The Censor, the Drama and the Film* 1900-34 », Londra, 1934.

FORD G., « *Children in the Cinema* », Londra, 1939.

W. S. DYSINGER e G. A. RUCKMICK, « *The Emotional Responses of Children to the Motion Picture Situation* », The Payne Fund Studies, New York, 1933.

EISENSTEIN S., « *The Film Sense* », Londra, 1943.

THE LOVE PARADE *di Ernst Lubitsch (1929) con Jeannette Mac Donald*

HEAVEN CAN WAIT *di Ernest Lubitsch (1943): Don Ameche*

IT HAPPENED ONE NIGHT *di Frank Capra (1934) con Claudette Colbert e Clark Gable*

YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU *di Frank Capra (1938)*

IT'S A WONDERFUL LIFE *di Frank Capra (1946)*

TUGBOAT ANNIE *di Mervy Le Roy (1933): Marie Dressler e Wallace Beery*

VIVACIOUS LADY *di George Stevens (1938): Ginger Rogers e James Stewart*

I MARRIED A WITCH *di René Clair (1942)*

Contributo alla storia della "Sophisticated Comedy"

Lungo lo svolgersi della cinematografia americana, tre « generi » fondamentali appaiono riconoscibili, tre generi legati ad una particolare realtà sociale da un lato, ad un gusto e ad uno stile narrativo dall'altro.

Il primo dei tre, il « western », trae le sue origini dai princípi stessi del cinema come fatto espressivo. Piú recenti sono gli altri due, tra i quali il genere « gangsters » trova la propria fioritura massima a quegli esordi del sonoro che coincisero con lo scoppio piú sfrenato della delinquenza organizzata, intesa ad evadere dai veti proibizionistici e a taglieggiare le popolazioni. La riscossa delle forze dell'ordine favorí l'ideazione di un « genere » in qualche modo analogo, avente a protagonista il G-Man anzi che il fuori legge, ma il ritorno, a distanza d'anni, di una sia pur modesta e differentemente orientata fioritura consimile a quella originaria, testimonia del suo rispondere ad una effettiva esigenza dello spirito americano. Osservazione analoga si può muovere nei confronti del « western », dove la oscura e talvolta anonima esperienza pluridecennale è valsa ad alimentare la vena di un Ford, il quale ha dato in epoca recente al « genere » le sue opere miliari e mature, tendendo altresí a rinnovare gli schemi.

Una analoga persistenza è riscontrabile nei confronti della cosí detta « sophisticated comedy », per la quale, come vedremo meglio piú innanzi, si presenta oggi l'*impasse* di esaurimento, di stanchezza, di ripetizione, che il film « western » e quello « gangsters » hanno già in qualche modo superato.

Se il « western », pur avendo tratto dalle risorse del sonoro fecondo partito, (pensate ai silenzi che precedono certi duelli all'ultimo sangue in Ford), appartiene ad una concezione narrativa originariamente muta, se il film « gangsters », grazie ad una felice coincidenza temporale, è in grado di giovarsi, fin dal suo apparire (trascuriamo quelli che possono venir considerati suoi precedenti piú o meno diretti) di un rilevante o determinante apporto sonoro, la « sophisticated comedy » nasce, si può dire, con e dal sonoro, il suo nome stesso indicando la funzione essenziale in essa esercitata dal dialogo. E tuttavia occorre avvertire che le origini del « genere » sono già individuabili durante il periodo muto, agli esordi della carriera americana di colui

che al « genere » stesso diede la prima e definitiva formulazione pratica: Ernst Lubitsch.

Il ricorrere di questo nome, con un peso tanto decisivo, alle origini di tutta una parabola inventiva, è singolare: in quanto potrebbe indurre a porre in dubbio l'integrale « americanicità » del « genere ». Pure, gli americani avrebbero pieno diritto di ripetere, parafrasando (posto sappiano chi è) il nostro buon padre Quintiliano: *Comoedia sophisticata tota nostra est.* In quanto le naturali tendenze, già incertamente saggiate in patria, di Lubitsch, solo a Hollywood trovarono il clima consono alla loro piena esplicazione.

Certo, il fondamento naturale, l'educazione del gusto lubitschiano, sono intimamente europei, e piú precisamente mitteleuropei, con qualche influsso francese: l'originario e un po' goffo « berlinismo » di Ernst si trasforma col tempo in un « viennismo » o « budapestismo », amabilmente artificioso, che si vena qua e là di gallica malizia. E budapestine o « boulevardières » sono in effetti le fonti da cui Lubitsch ama trarre spunto. Pure, la sua opera non stenta ad inserirsi — e a fare scuola — in una parabola creativa statunitense: dall'America viene a lui — accortissimo assimilatore — la lezione del ritmo, dell'agile contrappunto visivo, su cui il mestiere degli americani poggia il proprio equilibrio, la propria disinvolta scioltezza. Con Lubitsch la « commedia » cinematografica affronta già i propri impegni, quelli che ne faranno uno specchio gustosamente deformato di una civiltà. Li affronta, si diceva, sul piano di un'intelligenza riflessivamente europea il cui clima d'oltre oceano offre il lievito della cadenza narrativa, peraltro ancora sommessa e sorvegliata, rispetto a quella convulsa dei piú tipici narratori « made in U.S.A. ».

Le origini della commedia di Lubitsch sono in qualche modo « sociali », nel senso di una critica peraltro non esasperata; e ribadiscono cosí la caratteristica di tutto il « genere », che, nelle sue manifestazioni essenziali, non è stato quasi mai del tutto disinteressato e gratuito, ma si è appoggiato ad una critica, ad una polemica, ad una satira piú o meno insistita e approfondita.

La « commedia sofisticata » è appunto quel « genere » che porta la comicità cinematografica (una comicità che può anche avere il teatro — ma spesso il romanzo e la novella — alle sue origini; e pure se ne distacca profondamente, nelle sue piú compiute espressioni, inserendo il dialogo in un discorso ritmico complesso, di cui esso è soltanto un fattore), sul piano di una irridente tendenza ad una caratterizzazione e ad una tessitura d'intrigo piú sottile, la quale si contrappone alla schematica semplicità delle formule primitive (il « western », la farsa, etc.). La « sofisticazione » è il segno di una maturità di impegno, di una volontà di sfaccettare il tema di *lui* e *lei* (cui la commedia può sempre ricondursi) in una infinità di variazioni, tra le quali può intercorrere divario anche notevole e che si caricano co-

munque quasi sempre di non irrilevanti, anche se talora appena sfiorati, sottintesi.

La prima maniera di Lubitsch è dunque « sociale »: appartiene ad essa, oltre a *Marriage Circle* (1925), a *Three Women* (1924), quel *Lady Windermere's Fan* (1925), il quale si rifà alla vecchia polemica antitradizionalistica di Oscar Wilde. Siamo ancora in un mondo preso a prestito, e quindi estraneo alla società americana; dalla quale Lubitsch evade piú recisamente con quel ciclo operettistico, che, iniziatosi in periodo muto (addirittura in Germania con la *Austernprinzessin*, 1918, gravata di qualche rozza intenzione satirica nei confronti degli americani), trova nella rivoluzione del sonoro la chiave per il proprio naturale espandersi. L'operetta di Lubitsch risponde all'esigenza 1930 del « sonoro cantato e parlato al cento per cento ». Ma in essa risiede il primo germe fecondo della commedia; sia per la intuizione contrappuntistica dell'elemento sonoro (qui il canto, destinato poi ad essere soppiantato dal dialogo), sia per il formularsi primo di quel giuoco d'allusioni, su cui la commedia lubitschiana fonderà la propria originale essenza. La satira di Lubitsch è blanda, tanto piú in quanto esercitata sul mondo assurdamente orpelloso dei reami piú o meno immaginari: ma i tratti significanti non mancano, fin dalle origini, come in quel cancelliere (Adolphe Menjou) di *Forbidden Paradise* (1924), che reagisce e tacita le velleità dei rivoluzionari, estraendo di tasca non una rivoltella, come il suo gesto farebbe credere, ma un libretto di assegni.

Data all'operetta cinematografica una sua forma agile e definitiva, Lubitsch non si nascose il pericolo di esaurimento, di saturazione, cui il « genere » andava incontro: e, pur ritornando successivamente (1934) ad esso, come per una sublimazione — *The Merry Widow* —, avviò la propria ispirazione verso la svolta decisiva, trasferendo sul piano della commedia l'esperienza compiuta. Lazslo Aladar e Noel Coward gli offrono i primi pretesti per riprendere quel giuoco di schermaglia sentimental già da lui saggiato ed ora decisamente affrontato con le armi della piú raffinata malizia. *Trouble in Paradise* (1932) e *Design for Living* (1933) sono i primi, leggiadri, equilaterali saggi di un disinteressato arabesco psicologico, dove la *causerie* si sposta su un piano visivo di particolari garbatamente pregnanti e di recitazione disinvolta e puntualissimamente regolata. E' questa l'epoca in cui nascono — sotto la spinta delle esigenze di un « genere » che punta sul giuoco alterno dei piani ravvicinati — molti grandi « comédiens » americani. Che in questi primi casi possono chiamarsi Gary Cooper come Fredric March, Miriam Hopkins come Kay Francis.

I pallidi schemi, budapestini o no, sono per Lubitsch soltanto un pretesto: l'estro, suo e dei suoi scenaristi, punta sulle risorse di una casistica amorosa a fior di pelle, talvolta (*Trouble in Paradise*) complicata da un gradevole intrigo a base di gioielli trafugati. Quegli stessi gioielli su cui Lubitsch fonderà (1936) una delle piú fresche e pungenti sue invenzioni, quel *Desire*, in cui la firma di Borzage non

poté ingannare nessuno circa l'autentica paternità del film, che presentava una Marlene assortamente lunare, salutare antitodo a quella barocchеggiante di von Sternberg. E alle prime commedie sonore di Lubitsch si ricollega, già fin dalle fonti, oltre che per l'impostazione « triangolare », *Angel* (1937), sorvegliatissimo esempio del « dire tacendo » lubitschiano, come attesta il non mai abbastanza citato esempio del pranzo a tre, con la servitú che ricostruisce lo stato d'animo dei commensali dalle condizioni delle vivande nei piatti riportati in cucina.

Del resto, Lubitsch, oltre ad indicare la via e a riservarsi il monopolio della commedia di casistica amorosa, non restò insensibile al gusto piú propriamente americano del paradosso: come può dimostrare quel *If I had a Million* (1937), di cui egli fu supervisore e diresse due tra gli otto episodi, un film che raccontava le conseguenze della bizzarra idêa di un milionario, il quale lasciava i propri beni a sconosciuti, affidandosi al caso. Ecco che incontriamo il milionario, una delle figure fondamentali nella storia della « commedia sofisticata », di quel genere, cioè, che è tipico di un paese dove fioriscono le grandi fortune capitalistiche.

Con lo scorrer degli anni, Lubitsch, attento intèrprete degli umori del pubblico, ritenne opportuno variare ancora una volta la propria chiave espressivo: in *Bluebeard's Eighth Wife* (1938) la schermaglia sentimentale è portata sul piano di una farsa sovente chiassosa. Questa volta il regista berlinese non era piú anticipatore: la commedia integralmente americana era già nata da qualche anno e aveva — come stiamo per notare — esasperato i toni che Lubitsch tendeva a discretamente comprimere. Giova piuttosto avvertire come Lubitsch non abbia tardato a caricare la sua farsa di intenzioni di satira politica. Lo sviluppo della situazione internazionale gli offerse pretesto per quello che rimase poi il modello del genere, rivelando ancora una volta in lui un fiuto pronto e stimolante. Mi riferisco a *Ninotchka* (1938), dove il tema fondamentale dell'amore era proiettato su uno sfondo forse troppo marionettisticamente farsesco, ma certo ricco di sapore, quale non seppe conseguire nel 1940 King Vidor con il suo *Camarade X,* evidentemente mutuato da quel modello, ma ormai apertamente teso ad effetti grossolani (efficace peraltro risultò la celebre sequenza finale dei carri armati). Noto per inciso come un precedente a *Ninotchka* possa essere individuato in *Tovarich* (1937) di Anatole Litvak, d'altronde dichiaratamente vincolato agli schemi teatrali e riscattato, fino ad un certo punto, solo dall'umore della recitazione. Sulla quale, in quanto essa richiede di pregnante e di estroso, di allusivo e di ammiccante, Lubitsch esercitò indubbiamente influenza decisiva: agli attori già nominati altri se ne possono aggiungere, dalla Colbert alla Garbo, che in *Ninotchka,* appunto, si presentò, a simiglianza della Dietrich in *Desire,* defatalizzata, esibendo essenziali virtú di commediante, quelle che la dovevano salvare, anni dopo, dal naufragio di una goffa commedia di George Cukor, *Two Faced Woman*

(1941). La fase farsesca di Lubitsch non è comunque la sua piú felice ed equilibrata, pur se merita di essere sottolineata anche per questo, non costante d'altronde, impegno politico (mi riferisco ancora alla sempre piú convulsa farsa *To Be or not to Be* (1942), una satira del nazismo): e lo stesso Lubitsch se ne rese conto, se nel 1943 tornò a modi piú lievi, piú irridiscenti, piú suoi, insomma, con *Heaven Can Wait*. Che, pur essendo l'ultima opera del regista, rappresenta come il suo congedo prima di morire, grazie a quell'umore sottile che lo pervade, a quell'amore per la vita in ciò che essa sia in grado di offrire di godibile e di bello. Pure, nel film era riconoscibile un impegno maliconicamente umano, in Lubitsch non consueto: che si manifestava in quel nostalgico rimpianto per un passato irripetibile. La dolcezza dell'esistere era espressa da quel mondo scomparso, cui un misurato impiego del colore accresceva fascino; ma, d'altro canto, le punte piú pungenti affioravano, ricollegando l'opera con la vena piú autentica del regista. Si veda, ad esempio, il personaggio del ricco mercante, in perpetuo dissidio con la consorte, che offriva il destro a motivi sottilmente arguti di impeccabile giuoco allusivo (penso alla scena a tavola per la contesa del giornale a fumetti, con al centro il servo negro, uno di quei servi che spesso nei films di Lubitsch ricoprono la funzione di esperti commentatori o *deus ex machina*).

Non credo di aver insistito sull'opera di Lubitsch senza motivo, in quanto essa fu quella che suggerí un nuovo « tempo » cinematografico, il quale, tenendo conto dell'apporto del sonoro, lo inserisce fecondamente nel discorso espressivo, volto a una ricerca comica piú intima. In Lubitsch si trova, riconducibile alla sua chiave particolare, una certa ricchezza tematica, un certo successivo rinnovarsi. D'altronde egli rimane pur sempre europeo nel fondo della sua ispirazione, e quindi l'importanza del suo contributo al « genere » come tale rimane sostanzialmente limitata al fattore ritmico accennato. Viceversa, la miglior commedia americana è sempre o quasi almeno nelle intenzioni, commedia di costumi, commedia gravata di intenzioni piú o meno vagamente satiriche in senso sociale o almeno — e piú spesso — caricaturali, polemiche, deformatrici (ma al tempo stesso documentarie nei confronti di determinate categorie della società).

Mentre Lubitsch percorre il suo cammino per proprio conto (favorito dal talento e dall'origine europea), nasce dunque d'altro lato, e non senza interferenze, la commedia spiccatamente americana, genere raramente coltivato da registi di origine europea o piú precisamente da registi che non abbiano svolto a Hollywood tutta la parabola della loro attività. Genere, d'altro canto, e appunto perché tipicamente americano, di sostanziale « collaborazione creativa », come è dimostrato da molteplici circostanze: l'esser dunque stato sporadicamente coltivato da registi abitualmente indirizzati in diverso senso, l'aver dato origine ad opere notevoli anche da parte di registi modesti, il dover contare largamente sull'assiduo apporto di sceneggiatori e *gagmen*. D'altronde, pochi sono i registi americani che non si

siano provati nel « genere »: il che testimonia della sua intrinsecità allo spirito statunitense.

Una data di nascita alla « commedia sofisticata » non è, ovviamente, possibile segnalarla: ma se proprio dovessimo, sceglieremmo il 1934, anno in cui Howard Hawks realizzò *Twentieth Century*. Hawks è forse il piú dotato tra gli eclettici di Hollywood. Per questo film poté contare su una collaborazione come quella di Ben Hecht e Charles Mac Arthur, non ancora addomesticati dall'industria, e l'opera che ne nacque fu di una libertà e violenza satirica non piú ritrovata: in *Twentieth Century* si trovano già, portati a incandescente esasperazione, gli elementi tipici del « genere »; la polemica contro un mondo (qui quello degli attori), l'impiego di un linguaggio nervoso, che teneva per base la figura umana, e quindi si orientava verso un uso preponderante di piani ravvicinati (ivi incluso quel piano cosí detto americano, essenziale mezzo narrativo, per un racconto il quale tende a valersi del dialogo ampiamente, ma sempre contrappuntisticamente), la funzione, risolutiva per la *vis comica,* dei *gags,* generalmente affidati ai caratteristi (qui il mite Etienne Girardot, ostinato affissore di manifestini evangelicamente apocalittici; altrove Edward Everett Horton ed Eric Blore, Donald Meek e Arthur Treacher, E. E. Clive e Ned Sparks, Eugène Pallette e Frank Morgan, Charles Butterworth e Robert Benchley, Mischa Auer e Charles Coburn, Walter Connolly e Reginald Owen, Billie Burke e Alice Brady, Helen Broderick e Cora Witherspoon; ma l'elenco potrebbe prolungarsi indefinitamente). Certo, poche volte come qui il cinema ha attinto un clima degno d'essere definito di satira e non di semplice caricatura. Il mondo degli attori, del teatro in genere — regno illusorio di istrioniche manie di grandezza — era colto attraverso una lente impietosa, concentrata sul volto grandiosamente esaltato di John Barrymore e su quello lunatico di Carole Lombard, la piú « sofisticata » tra le attrici d'America.

Il mondo del teatro fu scrutato da altri con umore risentito, se pure non altrettanto corrosivo: uno dei migliori esempi rimane quell'*It's Love I'm after* (1927) di Archie Mayo, dove due grandi tragici, Bette Davis e Leslie Howard, recitavano con alacre ferocia la commedia di sé stessi. Il dialogo iniziale, con il contrappuntato scambio di velenose ingiurie durante la recita del finale di *Romeo and Juliet* rimane tra i pezzi da citare ad esempio, tra quelli in cui l'elemento recitazione venne impiegato — grazie all'accorto uso dei piani raccorciati — piú significante precisione espressiva. (Noto per inciso come assai minor richiamo abbia esercitato sulle fantasie il mondo del cinema. Lungi dal trovare un Clair — *Le Silence est d'or* —, lo schermo americano non mi pare sia andato — a parte Preston Sturges, che, peraltro, come vedremo, non ha osato neppur lui spingersi troppo innanzi nella sua satira — piú in là di Tay Garnett, col piacevole *Stand-In* (1937). A fare qualche cosa di analogo a Clair, nei riguardi del cinema muto — non so con quali intenzioni e spirito — è dedito attualmente Billy Wilder con *Sunset Boulevard*. Si potrebbe ricordare,

in altro senso, anche *The Secret Life of Walter Mitty* (1946) di Norman Z. Mc Leod, blando tentativo satirico di vari « generi » cinematografici. Che non rientra peraltro nel discorso attuale, bensí in uno eventuale sul cinema comico *tout court*).

Press'a poco contemporanea a *Twentieth Century* è la data di inizio di quello che, ad oggi, appare il « corpus » numericamente piú considerevole di commedie: quello di Frank Capra, regista quasi esclusivamente specializzatosi nel « genere » dopo esser partito da assunti decisamente drammatici.

L'importanza di Capra in una storia quale quella di cui andiamo ricercando le sparse fila è considerevole, anche se qualcuno ha potuto essere indotto, dall'assiduità dell'impegno del regista, a sopravalutarla. Ora, l'impegno di un Hawks o anche di un La Cava, a me sembra assai piú risentito e vivace, ma è riconoscibile solo sporadicamente, per lo meno in questo senso. Capra, a un certo punto, invece, ha avuto il coraggio di scegliere, di abbandonare i fluttuanti richiami dell'eclettismo. E' cosí che oggi si può parlare di un mondo di Capra, mentre non si può parlare di un mondo di Hawks, che pure ha dato alla storia del cinema opere, singolarmente prese, piú rilevanti. Un mondo presto scaduto a formula per uno scarso controllo autocritico da parte del regista, legato a certo sentimentalismo, a certo messianesimo, a certo ottimismo dolciastro. Capra è comunque uomo importante, sia perché codifica implicitamente certe norme stilistiche proprie della commedia americana, sia perché tende al « messaggio », tende ad esprimere non tanto un mondo (gli attori, i giornalisti, etc.) quanto un'umanità vista in termini, sia pure semplicisticamente, sociali, di buoni e di cattivi, di candidi e di maligni, di sfruttati e di sfruttatori.

Al suo « messianesimo » Capra non arriva d'acchito, anche se il suo « umanitarismo » patetico è già presente in *Lady for a Day* (1933), primo segno della sua svolta trasformatrice e gustosa storia di una mendicante, la quale si finge per un giorno milionaria di fronte alla figlia, al fine di non toglierle un'illusione, coadiuvata in questa finzione dalla solidarietà (tipicamente capriana) dei suoi simili.

Ma l'opera decisiva per Capra è *It Happened one Night* (1934), un esempio classico del « genere », per il senso del ritmo, per il gusto schietto della « trovata » (antitetico al gusto europeo di Lubitsch, per una franca tendenza a dire piuttosto che ad *alludere*). In questo film si trova definita nei suoi termini di balda spregiudicatezza (Clark Gable) quella figura del giornalista, che occupa tanto posto nella storia del cinema americano ed in quella della commedia in particolare. Si trova, d'altro canto, — ad essa contrapposta — la figura della milionaria stufa dei propri milioni. Situazione già larvatamente polemica, in senso capriano, e ripresa successivamente da altri, specie dal Potter di *The Cowboy and the Lady* (1938) e da quello, piú sfacciatamente imitatore, di *You Gotta Stay Happy* (1948). Con *Broadway Bill* (1934) l'osservazione umoristica di Capra si sposta sull'ambiente del « turf »,

colto con una certa freschezza. Ma solo con *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) il mondo del regista appare giunto a piena maturazione, il suo « messaggio » esattamente formulato. Mr. Deeds è il primo della serie dei « Jean de la lune » capriani e il piú schietto, è l'uomo elementare e candido della provincia, posto in diretto e paradossale contrasto col mondo gretto e avido della città. La generosità di Deeds è, per gli uomini dediti solo ad accumulare denaro, pura e semplice pazzia. E a Deeds viene mosso un processo, che serve solo a proiettare sul mondo delle persone cosí dette rispettabili il ridicolo di cui si voleva coprire Deeds. « Ma non lo siamo un poco tutti? » si domanda in sostanza Deeds, sottintendendo *pazzi* o meglio *pixelated*. La famosa sequenza del processo costituisce l'acme di questa commedia, dove Capra raggiungeva un massimo di acutezza tipizzatrice, di arguto estro caricaturale, nel cogliere i « tic » di ognuno, giudice compreso. Questo personaggio trasognato e fanciullesco, dalla ferma, radicata fede in alcuni princípi morali fondamentali, questo personaggio-chiave nella storia della « commedia sofisticata » non lasciò piú pace a Capra, che lo inseguí attraverso *Mr. Smith Goes to Washington* (1939), denuncia, assai meno felice, della corruzione parlamentare, *Meet, John Doe!* (1941), apologia di un utopistico e melenso qualunquismo, in contrapposizione con la combutta del mondo politico-capitalistico, *It's a Wonderful Life* (1946), dall'ispirazione non inedita, ma rinnovatamente fervida, che situava ancora una volta la bontà disarmata e trionfante dei semplici di fronte alla feroce potenza dei ricchi. A dieci anni di distanza Capra si è ritrovato al punto di partenza avendo dato al suo eroe ora il volto di Gary Cooper ora quello di James Stewart, avendo ora attinto una piú schietta sorgente d'ispirazione ed ora avendo soggiaciuto alle insidie della retorichetta nascosta dietro le pieghe della facile tesi. Sono questi, comunque, i film in cui egli ha cercato — se non sempre è riuscito — di muovere piú autonomamente la propria fantasia, giungendo nei casi migliori ad uno stile apprezzabile per chiarezza, per densità di umore, per rilievo di osservazione umana, per pregnanza di particolari significati (si pensi, che so, al motivo ricorrente del pomo della ringhiera della scala, che regolarmente si stacca e resta in mano al protagonista di *It's a Wonderful Life,* servendo cosí da decongestionatore alla sua furia nei momenti di malumore). Altre volte Capra si è valso piú apertamente di canovacci teatrali: esempio notevole in tal senso, *You Can't Take It with You* (1938), dove il messaggio fondamentale è quello consueto, ma apportatore di esso non è — o almeno non soltanto — un personaggio singolo (il nonno Vanderhof), ma un'intera famiglia, scombinatissima e bizzarra, dove ogni membro si dedica liberamente alle piú curiose e meno pratiche attività. L'opera aveva dei precedenti, e illustri, per quanto riguarda l'indagine di una certa vita famigliare condotta su assurdi binari. Ma mentre, in questi casi precedenti, su cui ritorneremo, si trattava di ricche famiglie, inchiodate alla loro inconsistenza morale, qui si trattava di una famiglia semplice, in cui

là bizzarría era, nell'intenzione del regista, segno di una fondamentale sanità morale. Ad un efficace trasferimento dei moduli teatrali in linguaggio d'immagini Capra riuscí ancora, se pure parzialmente, con *Arsenic and Old Laces* (1943), esempio, raro in questo regista, di opera completamente « gratuita », di una comicità disinteressata. Non riuscí piú in *State of the Union* (1947), dove la polemica contro la corruzione elettorale gli prese la mano, impoverendo irreparabilmente la sua vena narrativa. Al di là di questa ricorrente stanchezza e dei limiti insiti nella modestia della sua « poetica », Capra ha attestato una apprezzabile coerenza sia morale sia stilistica, ed è per questo che la sua opera ha diritto ad un posto considerevole, in una storia, quale quella le cui linee andiamo abbozzando e durante il cui decorso i suoi epigoni non sono pochi. Certo, caratteristiche di Capra sono la temperatura di un moralismo che non giunge mai al mordente della satira e, d'altro canto, la scioltezza di uno stile che non mira alla scattante vibrazione di ritmo di un Hawks.

Ho notato come *You Can't Take It with You* rimandasse a determinati precedenti: alludevo sopra tutto, è evidente, a *My Man Godfrey* (1936) di Gregory La Cava, che costituisce la punta piú avanzata nel senso di una critica alla società, incentrati nell'istituto familiare. Le famiglie « impossibili » dello schermo americano sono ormai innumerevoli; ma nessuna — al di là della piacevolezza delle trovate, dei « tic » — è stata vista attraverso l'implacabile lente deformatrice, attraverso cui La Cava vide i suoi personaggi: dalla madre svanita (Alice Brady), che si tiene a fianco il parassita russo, dedito a strane esibizioni (Mischa Auer), dal padre pletorico (Eugène Pallette) alle due sorelle (Gail Patrik e Carole Lombard), la seconda delle quali perennemente spiritata e « pososa », con quel suo declamare brani drammatici a voce ispirata, con quel suo guardare senza vedere. Come in questa cerchia familiare capiti — complice il giuoco della ricerca delle cose inutili, nobile passatempo di una società rammollita — l'impeccabile Godfrey in veste di maggiordomo e quale funzione egli eserciti è raccontato da La Cava con i tratti piú scanzonati ed incisivi, con una graffiante vena.

Una delle famiglie piú divertenti — ma sul piano di una « sofisticatura » fine a sé stessa, prescindente da ogni impegno — fu quella di *Merrily We Live* (1938) di Norman Z. Mc Leod, dove Costance Bennet prende il posto di Carole Lombard, Billie Burke quello di Alice Brady, Alan Mowbray, maggiordomo eternamente sul punto di fare dignitosamente fagotto, quello di William Powell. E in piú, in veste di ragazzina terribile, figurava Bonita Granville. Ma si era ormai lontani dal modello. Cui il film americano è ritornato di continuo, battendo sul tasto della famiglia, come su una dei cardini della compagine sociale. In genere, nell'ambito di un mondo guasto e vacuo, oppresso dalla ricchezza o da essa rimbecillito, càpita un essere sano e realista, di origini rudi e schiette, e induce l'eroina — a volte già di per sé disgustata — a cambiar strada. E' questo un tema caro al commedio-

grafo Philip Barry e al regista George Cukor, che si è curato di ridurre per lo schermo due sue commedie: *Holiday* (1938) e *The Philadelphia Story* (1940). Del resto, il motivo della ricca donna, la quale evade dal proprio mondo per virtú dell'amore, è, come si è visto, uno dei temi prediletti dai registi brillanti (*It Happened one Night*). E tratti sporadici di critica, satira o soltanto caricatura di aspetti della vita familiare sono sparsi qua e là in film di non spiccata impronta in tale direzione. Si pensi al personaggio del milionario, quale è stato visto dai piú svariati registi, tra cui Lubitsch. A volte si tratta dell'arricchito, del *parvenu* (tema raccolto da Clair assai spiritosamente in *The Ghost Goes West* (1935) e ripreso da Lubitsch in *Heaven Can Wait*): in questo senso l'opera piú ricca di motivi e piú decisa nell'impostazione è *The Ruggles of Red Gap* (1935) di Leo Mc Carey, assai umorosamente volta a contrapporre certa goffa società ricca d'America di parecchi decenni fa a quella tradizionale britannica, attraverso il passaggio al servizio di un padrone « yankee » di un impeccabile maggiordomo (l'ineffabile Charles Laughton), di austera educazione. In questo film era riscontrabile una spregiudicatezza (vedi il personaggio del ricco plebeo: il gustoso Charlie Ruggles), tanto piú apprezzabile in quanto proveniente da un americano « puro ».

Un esame della storia della commedia da un punto di vista contenutistico porta ad individuare alcuni ambienti e figure, sui quali soggettisti e registi ritornano con assiduità: dopo quello della famiglia, si veda il motivo del giornalismo. E non alludo tanto agli innumerevoli giornalisti sparsi nei piú disparati film, alcuni dei quali già nominati, quanto alle opere che hanno tentato di proiettare su un determinato mondo una luce che implicasse, se non un giudizio, una presa di posizione, sia pur superficiale. Trascurando esempi minori, giova ricordare le due edizioni di *Front Page* (la seconda, dal titolo *His Girl's Friday* (1940), diretta, mediocremente, da Hawks; la prima, che conservava il titolo della commedia di Ben Hecht e Mac Arthur, cui era ispirata, diretta, assai piú abilmente da Lewis Milestone (1931). Si trattava di un duplice tentativo di porre in luce il lato piú crudele del giornalismo americano, teso, al di là di ogni scrupolo, verso la ricerca del « colpo » sensazionale, alle spese del prossimo: nel caso specifico, di un disgraziato evaso, ai cui danni si scatenava la lotta senza esclusione di colpi tra i giornalisti concorrenti. Lo stesso motivo della spregiudicatezza tramutata in autentica crudeltà emergeva dal titolo da *Nothing Sacred* (1937) di William A. Wellman, esempio caustico e spesso epilettico di commedia, dove veniva sfruttato da un giornalista senza scrupoli il dramma pietoso di una ragazza provinciale, presunta vittima di un male destinato a concederle breve respiro di vita. Lo scontro tra la buona fede ignara dell'uno ed il brutale utilitarismo dell'altro è un motivo ricorrente nelle piú saporose tra le opere sul mondo giornalistico. Che può valere ad esempio dell'aspetto polemico che talora la commedia, a parte i suoi possibili valori espressivi, riesce ad assumere.

D'altronde, un deciso impegno del genere, sul piano della produzione corrente costituisce l'eccezione — come eccezione costituiscono i film, i quali tentano di sfruttare apertamente un motivo della realtà contingente. E' il caso, che so, di *The More the Merrier* (1943) di George Stevens, che ricava qualche gustosa variazione dagli inconvenienti della coabitazione, resa necessaria dallo stato di guerra e dalla conseguente carenza di locali. George Stevens è, tra i registi da prendere in considerazione in questa sede, uno dei piú fini e accorti. Il suo contributo al « genere » consta, a parte il film citato, di *A Damsel in Distress* (1937), di *Vivacious Lady* (1938), che rientrano, abbastanza gradevolmente, nella categoria (che considererò piú oltre) delle commedie impostate sulla schermaglia d'amore, ma sopra tutto di *The Woman of the Year* (1942), farsesca e piacevole, se pur verbosa, divagazione sulla donna dedita alla vita pubblica. Stevens, comunque, inserisce nello schema della commedia la vena del suo delicato psicologismo, il cui frutto piú fresco rimane forse *Alice Adams* (1935).

Sul piano di un impegno non soltanto inconsueto sotto un rispetto fantastico ed espressivo, ma anche coraggioso da un punto di vista polemico, la personalità piú rilevante del cinema americano è oggi Preston Sturges, il quale ha rinnovato il mondo della commedia statunitense con un apporto incandescente e corrosivo. Incandescente dal lato narrativo, avendo egli ricondotto in vigore metodi chiassosi, cari un tempo alla farsa « slapstick » e certi santi padri del genere comico (corse pazzesche, cadute clamorose, rovinii di suppellettili, etc.). Corrosivo da un punto di vista polemico, avendo egli concentrato la mira su alcuni aspetti della realtà circostante con coraggiosa presa di posizione. Non è facile tuttavia esprimersi con sufficiente approssimazione nei confronti di un regista, del quale si conosce solo assai parzialmente l'opera. (Trascuro di proposito la sua attività di sceneggiatore, che, se fu tale da annunciare il peso di una personalità, esula per gran parte dal tema di questo discorso). Certo, le opere giunte fino a noi denotano in Sturges una cera diseguaglianza di respiro e un non assiduo impegno. *The Palm Beach Story* (1942) è una modesta farsa, con qualche stanca intenzione satirica alla maniera del *Godfrey*; e si sostiene su un paio di situazioni sfrenatamente buffonesche, come la celebre e rovinosa battuta di caccia nel treno. Anche in *Lady Eve* (1941) la satira di un certo invadente tipo femminile non approda a risultati espressivi costanti. Opera di altro impegno è *Sullivan's Travels* (1941), che affronta la polemica contro la *routine* del mondo cinematografico con una franca e sapida violenza. Sulla ribellione del celebre regista all'autorità costituita dei produttori Sturges imposta un film ricco di succhi satirici quanto di soluzioni narrative, nelle quali egli trae partito da quel suo linguaggio talora convulso, non alieno dallo sfruttare il trucco tecnico piú elementare come il *gag* piú clamoroso, e contrappuntato da un dialogo fitto e scoppiettante; un film che può riserbare, accanto a scatenate e amenissime se-

quenze di farsa, aperture rivelatrici di una alta coscienza umana, (si veda la scena dove la carità negra è opposta all'egoismo bianco e che presenta un esemplare supporto sonoro nel canto spirituale, espressione di una secolare melanconia). Certo, neanche Sturges giunge fin dove sembrerebbe mirare: lo stesso *Sullivan's Travels* si conclude con un'accettazione della norma, mascherata dalla scoperta che il riso ha una benefica funzione serenatrice. Ma quale riso? Quello di Gianni e Pinotto o quello di Preston Sturges? Il film, in fondo, non lo dice. Lo dicono forse le altre opere del regista, da *The Great Mc Ginty* (1939) con cui egli esordí nella regía a *The Sin of Harold Diddlebock* (1946), in cui Sturges si è valso del contributo di uno di quei comici d'un tempo (Harold Lloyd), dai quali aveva preso a prestito certe soluzioni narrative?

Al di fuori di un preciso impegno di carattere satirico o polemico si svolge una vasta produzione di commedie, il cui apporto alla storia del costume americano appare tuttavia spesso rilevante e la cui efficacia espressiva — sul piano di un artigianato pulito e meccanico — non manca di essere puntuale. Gli anni tra l'avvento del sonoro e lo scoppio della guerra sono gremiti di opere del genere, tra le quali non sempre facile sceverare e scegliere a scopo esemplificativo.

Si tratta, sovente, di commedia di situazioni, la quale sfrutta, con piú o meno abile e stringato apporto di *gags,* un denominatore comune di concretezza narrativa ed il contributo di una recitazione calibratissima. Talvolta, anche in questi film di piú superficiale impegno, si profila il disegno di un ambiente: cito il caso dello spiritoso *Theodora Goes Wild* (1926) di Richard Boleslawsky, dove si raggiungevano effetti pungenti nella pittura, d'altronde cara a certo cinema americano, di un meschino clima provinciale. Nel quadro di una simile commedia di situazioni si inserisce quel filone particolare che tentò, talvolta argutamente, di fondere l'elemento poliziesco con la schermaglia d'amore e con la trovata spassosa e incontrò la definizione di « giallo-rosa ». Il modello del genere fu *The Thin Man* (1934) di W. S. Van Dyke, il quale si sosteneva, assai piú che sui criminosi intrighi di Dashiell Hammett, sull'interpretazione di William Powell, Myrna Loy e Asta (il cane), sottilmente orchestrata sul filo di garbate arguzie dialogiche. Siamo, come si vede, ai margini dell'espressione cinematografica. Pure, quel modello, oltre a rinnovare il giuoco tra i sessi, immettendolo in un meccanismo poliziesco, conseguiva, ripeto, un ritmo briosamente esatto di recitazione. Piú che i film successivi e non altrettanto felici della stessa serie (diretti prima da Van Dyke e poi da altri), piú che opere analoghe quanto a formula e variamente spiritose di Alexander Hall — le quali sfruttavano la coppia Melvyn Douglas-Joan Blondell — vale la pena di ricordare, quali saggi del genere, *A Night in New York* (1934) di Jack Conway o *The ex-Mrs. Bradford* (1936) di Stephen Roberts.

La relativa affinità del contenuto induce poi ad annotare qui quelle opere che traevano spunto ironico dall'« epopea » dei gangsters.

Divertente fu, ad esempio, *Hide out* (1934), dove Van Dyke presentava un gangster giuggiolone, nella persona di Robert Montgomery, contento di farsi vezzeggiare, ferito e uccel di bosco, da una agreste Maureen O' Sullivan; piú interessante *The Whole Town's Talking* (1935), dove John Ford traeva precisi effetti da un caso di straordinaria rassomiglianza fisica tra un feroce nemico pubblico e un povero «travet». E già nel 1933 Edward G. Robinson, protagonista di quest'ultimo film, aveva prestato il suo volto per un'ironizzazione del personaggio del « gangster » in *The Little Giant* di Roy del Ruth. E si potrebbe, volendo, chiudere il paragrafo dei rapporti tra « giallo » e umorismo ricordando quell'*Arsene Lupin* (1932) di Jack Conway, che presentava, sopra tutto, un'alta lezione di recitazione da parte dei fratelli Barrymore.

Sempre rimanendo nell'ambito di una comicità di « situazioni » conviene citare, un po' alla rinfusa, l'illustrazione wodehousiana di Robert Z. Leonard *Piccadilly Jim* (1936), il « tour de force » di Ginger Rogers in *The Major and the Minor* (1942) di Billy Wilder, dove essa compariva in vesti di ragazzina, e quello di Joan Fontaine in *The Affairs of Susan* (1945) di William Seiter, dove l'attrice mutava capricciosamente personalità a secondo dell'uomo col quale aveva a che fare; conviene ricordare l'acceso carosello di *The Man Who Came to Dinner* (1941) di William Keighley, mutuato da una delle enormi farse della coppia Kaufman e Hart, l'acrobatico giuoco della marsina inafferrabile in *Tales of Manhattan* (1942) di Julien Duvivier, dove l'episodio di Ginger Rogers e Henry Fonda era condotto sul ritmo della piú agile commedia, e il meccanismo, percorso da qualche pallida intenzione satirica di *Ball of Fire* (1941) di Howard Hawks, poi trasferito felicemente sul piano musicale in *A Song is Born* (1947). Ad un comico di « situazioni » si possono pure ascrivere diversi film di Garson Kanin, una delle firme di maggior successo, oggi, a Broadway. Val la pena di ricordarne un paio, *Tom, Dick and Harry* (1941), impostato argutamente sull'imbarazzo di una ragazza, costretta a scegliere fra tre pretendenti di temperamenti dissimili, con ognuno dei quali essa s'immagina cosa sarebbe l'esistenza, e *Bachelor Mother* (1939), dall'andatura francamente farsesca.

Le opere nominate in fascio non consentono specifiche osservazioni di ordine stilistico: le accomuna una tecnica in genere esatta e concisa quanto anonima.

Alla loro ideazione concorre, evidentemente, in misura determinante, una ben addestrata squadra di sceneggiatori, delle cui invenzioni il regista è in genere un esecutore, il quale trova negli attori gli strumenti docili ed essenziali in un giuoco per gran parte ad essi affidato e da essi sostenuto con la necessaria elasticità, con un estro mimico allusivo ed evidente, tale da riscattare l'abbondanza del dialogo, evitando sovente ch'esso risulti fine a sé stesso.

Molte opere citate ci hanno avviato verso la considerazione di un'ulteriore vasta categoria, nella quale, volendo, si potrebbe far

rientrare quasi tutta la commedia americana: alludo a quei film basati essenzialmente sul rapporto sentimentale tra i sessi, il quale si accompagna in genere con un'epidemica eleganza di *décors* e di *toilettes*. Poiché una certa società borghese o altoborghese è, con il suo agio, l'ambiente preferito di quel filone di un « genere » che piú spicciolatamente si concentra sul fascino personale degli attori, sul loro affiatamento, frutto del frequente lavoro in coppia o in terzetto. Di tali coppie o terzetti si possono ricordare, oltre a quelli già incontrati, Gable-Crawford, con il complemento di R. Montgomery (*Forsaking All Others*, 1934, di Van Dyke) o di Franchot Tone (*Love on the Run*, 1936, di Van Dyke) o Crawford-Montgomery-Tone (*No more Ladies*, 1935, di Edward H. Griffith) o Crawford-Powell-Montgomery (*The Last of Mrs. Cheyney*, 1935, di Richard Boleslawsky) o Power-L. Young (*Love is News*, 1937, di Tay Garnett, *Café Métropole*, 1937, di Edward H. Griffith) o Colbert-Douglas-R. Young (*I Met Him in Paris*, 1937, di Wesley Ruggles). Potrei proseguire a lungo con infinite variazioni. Preferisco invece sottolineare come anche registi di interessi notoriamente lontani si siano compiaciuti di accostarsi al « genere » sotto questa sua incarnazione, traendone effetti non dissimili da quelli dei loro colleghi piú specializzati: è tale il caso di Alfred Hitchcock (*Mr. and. Mrs. Smith*, 1941, con Carole Lombard e Robert Montgomery).

Giova osservare come talvolta l'eterna schermaglia si sostanzi di qualche piú o meno pallida intenzione, relativa alla circostanza, già rilevata, della disparità di condizione e di consistenza economica tra i due protagonisti.

Sarebbe peraltro errato cercare in opere del tutto superficiali propositi molto piú impegnanti che quello di suggestionare con labili miraggi le docili conoscenze dei milioni di spettatori aspiranti a migliorare il proprio mediocre stato. Vale piuttosto la pena di sottolineare film come *The King and the Chorus-Girl* (1937) di Mervin Le Roy, pronti a cogliere argutamente lo spunto da un fatto di cronaca di larga risonanza: nel caso specifico, l'amore tra Edoardo di Windsor e Wally Simpson.

In certi casi, la schermaglia d'amore si porta sul piano della farsa, congestionata di gags (*A Bedtime Story* ,1941, di Alexander Hall), magari valendosi pure del raddoppiamento della coppia: mi riferisco al piacevole *Libeled Lady* (1936) di Jak Conway o *Double Wedding* (1937) di Richard Thorpe. Tutto sommato, nell'ambito del giuoco sottile, allusivo dei puntigli e delle tenerezze un notevole risultato fu costituito da *The Awful Truth* (1937) di quel Mc Carey, che in questo rapido panorama mi è già occorso ricordare, dove la schermaglia era tenuta sul filo di un garbo inconsueto (grazie anche al talento dello stranito Cary Grant e della suasiva Irene Dunne, due specialisti del genere).

In taluni casi il giuoco si fa piú alacre e gratuito, ci si avvia verso una comicità che definirei pura, non in quanto essa attinga un

fondo metafisico, ma in quanto goda della sua invenzione come tale e pervenga ad un ritmo pieno e felice in sé stesso. Penso alla mordente intuizione di un personaggio quale quello di *True Confession* (1937) di Wesley Ruggles, dove il demone mendace da cui era dominata la stravagante Carole Lombard sdipanava prepotentemente le fila di un racconto forte della sua gratuità, simboleggiata quasi dalla figura del vecchio e grande John Barrymore, implacabilmente dedito a sgonfiare palloncini. Il carattere era costruito intero, non in un senso moralistico, come pur si sarebbe potuto, quanto per il libero sfruttamento delle occasioni che la fisionomia di bugiarda impenitente poteva offrire al racconto (e valga il ricordo di quel *Leit-motiv* della lingua che si raggomitola ancora in bocca, preludio ad ogni bugia, analogo a tanti *Leit-motiv*, volti a consimili effetti nelle piú felici costruzioni d'un Capra o di altri registi).

Sul piano del ritmo puro e assurdo dell'invenzione ancora una volta incontriamo il nome di Hawks per *Bringing up Baby* (1938), dove intorno ad un domestico leopardo si imbastiva la piú arbitraria delle farse, alla cui stravolta comicità ben si addiceva, accanto alla mutria di Cary Grant, il volto affilato e concentrato di Katherine Hepburn. Ho nelle orecchie una battuta del film, detta appunto dalla protagonista, con inesorabile naturalezza: *Pronto, volete un leopardo?* Mi pare ch'essa renda l'indice di un clima di indiscussa accettazione di ogni dato, per stravagante ch'esso fosse. Ancora una volta è doveroso sottolineare come il senso del ritmo posseduto da Hawks gli abbia consentito una particolare efficienza nel contrappunto tra il dialogo e l'immagine (si pensi alla scena del pranzo, con l'inopinato ingresso del silenzioso leopardo).

Nell'ambito di un simile giro di interessi fondamentali, la « commedia sofisticata » brucia, tra il 1934 e il 1939, la fase piú fertile della propria parabola. Lo scoppio della guerra, oltre a far prevalere sul « genere » altri « generi » di piú immediato interesse propagandistico, lo trova stanco, per esaurimento di una inventiva, ormai condannata a ripetere temi e figure scontati e spremuti, da quello della famiglia « impossibile », ormai prevedibile in ogni suo componente, a quello del triangolo d'amore piú o meno aggiornato. Di una siffatta stanchezza risentono anche i registi piú cospicui (si è visto il caso di Capra). A maggior ragione ne rimangono vittime gli artigiani, ai quali — trovantisi a lavorare su copioni che riproducono sterilmente vecchi *gags* — riesce arduo ripetere certi, una volta frequenti, piccoli miracoli di ritmo. Scarsi sono i fatti nuovi che intercorrono a conferire nuova linfa al « genere »: il piú rilevante è costituito dall'apporto già illustrato di un talento bizzarro ed estroso come Preston Sturges (il cui esordio registico data, come s'è detto dal 1939).

Un contributo di origine assai diversa, che si verifica nella stessa epoca, è quello di René Clair: i cui films segnano — quasi a chiusura di parabola — un ritorno alla fusione del ritmo americano con l'intelligenza europea, già verificatasi con Lubitsch. In realtà, i films di

Clair hanno un peso limitato, frutto come sono di una fantasia acutissima, palesemente vincolata ad esigenze industriali. Del Clair d'un tempo rimane talvolta una cadenza, fuggevolmente accennata, di balletto, un lampo ironico, e poco piú. Un paio di film, tuttavia, raggiungono un loro saporoso equilibrio: *I Married a Wich* (1942) e specialmente *It Happened tomorrow* (1944). I quali, se attestano ancora in Clair una piú irridescente vena fantastica, ne testimoniano d'altronde l'inserirsi sostanzialmente docile entro la cifra espressiva della commedia americana, di cui pur ravvivano un poco le ormai fruste risorse. L'indice di tale inquadramento di Clair entro il « formulario » generalizzante degli studi di Hollywood è dato dalla circostanza del suo ripetuto sottostare agli apporti di una inventiva « soprannaturale », quale andò diffondendosi — specioso tentativo di rinnovare una tematica — in quel torno di tempo in America, non soltanto nel genere comico, ma anche in quello drammatico (*A Guy Named Joe* e simili). Vero è che Clair non era nuovo ai fantasmi, se già ne aveva assunto uno a protagonista di un suo film (*The Ghost Goes West*) durante il soggiorno britannico. Pure, i fantasmi delle due opere citate erano riconoscibilmente americani piuttosto che clairiani, come risulta per esempio dal moralismo, di cui il vecchietto di *It Happened to-morrow* si alimentava. Gli anni della guerra sono dunque contrassegnati, a Hollywood, da una fioritura « soprannaturale » (anche se un precedente — e abbastanza piacevole — era costituito dalla serie « Topper » di Norman Z. Mc Leod, fondata sulla sbigottita maschera di Roland Young). Vogliono essere ricordati *Here Comes Mr. Jordan* (1941) di Alexander Hall, e sopra tutto *It's a Wonderful Life* di Capra, già considerato, il quale serve di convalida alla constatazione di come il « soprannaturale » abbia rappresentato, anche per registi dotati di un proprio autonomo mondo, un passaggio quasi obbligatorio. Un tentativo di rinnovare gli schemi attraverso una maniera dolciastra: come dimostra il fatto che in quel felice film di Capra suonava falsa, di fronte alla favola umana, proprio la retorica dell'intervento « angelistico ». Dalla quale Clair si salvava, grazie al proprio lucido e distaccato umore, che sosteneva — su una piano di puro ritmo esteriore di trovate — un film come *It Happend to-morrow,* con un preciso senso di misura e con una fantasia, entro certi limiti, originale.

Falliti, nel complesso, i tentativi di rinnovare artificiosamente l'ispirazione, la commedia americana si è trovata — alla fine della guerra, allorché la produzione ha cercato di riportarsi su un piú normale binario, al di fuori delle esigenze contingenti — sul punto di aver disperso ogni propria virtualità espressiva.

Un « genere » come questo, che diventato estremamente e tipicamente rappresentativo di una cinematografia, diventato *fatto nazionale* (in quanto alimentato da una determinata realtà e rispondente ad un determinato spirito), godeva dei benefici (e, s'intende, risentiva dei limiti) di una larga collaborazione creativa (lo stesso Capra non si può

scindere dalla figura di un Riskin), avvertí il contraccolpo di un apporto non piú fecondo da parte di sceneggiatori e *gagmen,* avvertí, d'altro lato, l'inaridimento di un filone di attori, ormai piú che esaurientemente sfruttati oppure passati ad interessi di indole drammatica (la Crawford, la Russel, R. Montgomery), senza che si profilasse una nuova generazione, dotata di pari fascino ed in grado di subentrare efficientemente. Sceneggiatori e attori costituivano le chiavi di volta di certe effimere spumeggianti costruzioni fantastiche, cui un regista, in genere, non apportava un contributo molto diverso da un altro. La crisi, s'intende, è ben piú vasta, e coinvolge l'intero cinema americano, il quale ha tentato di uscire dall'*impasse* con un riaccostamento alla realtà quotidiana, piú ricca di attrattive, ormai, per lo spettatore di tutto il mondo, che non la realtà artificiosa cui esso si era prevalentemente ispirato. Si è visto come taluni « generi », propri dello schermo americano, abbiano già trovato la via di un rinnovamento. Questo non è ancora accaduto per la commedia, la quale ricalca spesso vecchie formule (si veda la pallida copia di *It Happened One Night,* costituita da *You Gotta Stay Happy* di Potter). Pure, qualcuno ha compreso che la via della commedia, se vuol essere durevole e feconda, non può esser quella di una fantasia slegata dal tempo e dallo spazio; bensí quella di una fantasia, che da figure e cose della realtà tragga alimento, come è accaduto per le opere piú positive di un passato recente. In questo senso sono da accogliere con simpatia i modesti tentativi finora apparsi: dall'esile *It Happened on Fifth Avenue* (1946) di Roy del Ruth, che si fondava, sia pur molto superficialmente, sul problema postbellico della scarsa disponibilità di abitazioni, a *Mr. Blandings Builds his Dream House* (1948) di H. C. Potter, che, sempre sul tema delle abitazioni (qui si trattava della realizzazione di un tipico ideale borghese, attraverso le difficoltà del momento attuale), costruiva un raccontino non peregrino, ma piuttosto puntuale, in un giuoco recitativo pungente (il classico trio vi ritornava, formato dai non meno classici Cary Grant-Myrna Loy e Melvyn Douglas). Tentativi apprezzabili di cogliere l'ispirazione dai fenomeni attuali di una società son pure *The Bachelor and the Bobby-Soxer* (1947) di Irving Reis e *Junior Miss* (1948) di George Seaton, impostati sulla figura, abbastanza vivace, della ragazzina petulante, esaltata dal cinema e dai suoi divi.

Non si tratta, evidentemente, che di un timido avvio. Il cinema americano non ha ancora il coraggio o la lena per ritornare a quel gusto del paradosso, a quella forza della polemica (si è visto come lo stesso Sturges si sia fermato di fronte a taluni limiti riconosciuti), che gli consentirono di creare, un quindicennio fa, una « commedia del costume », che si inserí fecondamente in tutto il suo ciclo produttivo, in quanto figure, tratti, invenzioni propri della commedia si trovano sparsi a piene mani in films di assai differente impronta, come salutari correttivi alla tensione drammatica. Lo stesso fatto che, salvo pochissimi esempi, non esistano registi volti a coltivare esclusivamente

il « genere », se denota il già rilevato carattere « collaborativo » della commedia, indica però un interesse soltanto sporadico nei confronti di essa, un interesse oggi assai meno frequente che un tempo, quando le opere di un Hawks e di un Mc Carey, di un La Cava e di un Capra fiorivano le une a fianco delle altre, di anno in anno.

Forse il ritorno alla realtà, considerata a viso aperto dai film di Hathaway, di Dassin, di Dmytryk, costituirà un invito ad osare anche per gli uomini della commedia. Dalla quale si richiede — non sarà mai sufficientemente ripetuto — una coraggiosa spregiudicatezza, un libero anticonformismo; di cui solo ora, dopo tanti anni di mortificante asservimento alle formule, si avvertono, in altri settori, i primi sintomi, La commedia non può non rappresentare una *costante* dello schermo americano; ma i succhi esuberanti, che dietro ad essa si agitano, quasi sempre artificialmente compressi, devono essere lasciati espandersi e rinnovare periodicamente gli schemi, sí che essa possa tornare ad essere la proiezione intelligentemente deformata di una realtà complessa e convulsa, che non ha riscontro nel mondo contemporaneo.

Giulio Cesare Castello

Pregiudiziali
sul cinema e l'educazione

Né può alcuno ben vivere se non raffrena le passioni dell'animo suo.
MATTEO PALMIERI, (Trattato della Vita Civile)

Del cinema, in rapporto all'educazione, i pedagogisti si sono occupati, in genere, considerandone le ampie possibilità didascaliche, e scorgendovi il sussidio piú valido per un metodo oggettivo d'insegnamento. « Il film, per il suo contatto immediato con la realtà, provoca rapidamente il formarsi di nuove idee, agevolando, cosí, enormemente l'opera del maestro », scriveva nel 1934 un autorevole ispettore centrale; esso rende lo studio « meno faticoso, piú rapido, piú proficuo », talché l'autore si augurava che « ogni scuola, ogni aula di lezione » potesse avere la sua macchina da proiezione; mentre una trasformazione del bilancio e un nuovo sistema di tasse avrebbe dovuto consentire anche da noi il piú ampio sviluppo della cinematografia scolastica come è accaduto, specie negli ultimi tempi, in America, in Inghilterra, e, in misura minore, in Francia.

Sono idee tanto correnti e, entro certi limiti, così ovvie, che non conviene insistervi. Se dalla circolare Lupi del 1923 ad oggi, modestissime sono state le attuazioni, la deficienza deve riferirsi a ragioni piú che altro economiche.

Ma a noi il problema si presenta sotto altro aspetto; e riguarda il cinematografo nel complesso delle manifestazioni che caratterizzano la vita moderna. Preferiamo, quindi riallacciarci alle conclusioni cui pervenne una decina di anni fa un noto pedagogista di cattedra, il quale, ragionando di cinema didattico e della didattica del cinema, sfiorò la questione, appunto, anche da questo lato.

Ci si può porre il problema del valore educativo del cinema, egli scriveva, « solo nel presupposto » che esso abbia « in se stesso le condizioni per diventare sempre piú un istituto di elevazione spirituale, una scuola con la universalità della funzione educativa che deve avere la scuola ». Se non che, anche il nostro scrittore puntualizzava il « presupposto » con la volontà educatrice dei produttori o dello Stato, talché l'importanza, la positività del cinema « come mezzo di educazione civile e morale » gli appariva « fuori discussione ». Preso l'abbrivio e sospinto da tutto quello che è stato scritto e riscritto in proposito, era naturale, perciò, che richiamandosi al sensismo e all'intuizionismo, egli vedesse di nuovo nel cinema « una delle traduzioni piú varie del metodo intuitivo, specialmente per la viva drammaticità » sua, cui, non so come, attribuiva anche il merito di risolversi in « un sedativo del sistema nervoso ».

E' chiaro che ogni discorso sui rapporti tra cinema ed educazione, debba muovere da una « presupposto », ed anzi, che possa addirittura concludersi quasi per intero nell'esame di codesto presupposto; il quale, tuttavia, risale piú oltre; e prima di riguardare la produzione cinematografica, investe lo stesso fatto filmico come tale. Perché, in effetti, ad un piú attento esame, il fondamento e il valore del metodo cinematografico non possono non apparirci assai diversi e assai distanti dai postulati del metodo intuitivo. L'immagine cinematografica, il dato visivo e sensibile che essa offre, e cioè, il fotogramma, acquista nel film un posto ben secondario di fronte al movimento, il quale a seconda del suo ritmo e dei suoi diversi modi infonde alle sequenze filmiche valori emozionali variamente incisivi ed intensi. Oggi, che tanto si disputa dell'immagine filmica, per determinare qual sia l'unità di misura del linguaggio cinematografico, appare ben chiaro come la fotografia, di cui ci si serví per dimostrare che anche il cinema è arte, è appena un presupposto del fatto filmico. Per il movimento che vi predomina, la « drammaticità » supera di molto i valori intuitivi della rappresentazione, e, del pari, l'esaltazione passionale troppo prevale sul dato sensoriale e visivo. Il cinema non è né la lanterna magica, né una esposizione di quadri; ed è stato sperimentato numerose volte che l'efficacia emotiva del racconto filmico varia decisamente in rapporto alla rapidità e al tono del movimento. Questa sola considerazione, che, pure, è stata oggetto di acute indagini psicologiche, ci avverte che, dunque, nel discorso filmico predomina, su ogni altro, un elemento estremamente passionario, e tale da creare addirittura una antitesi fra i due « metodi » che il citato pedagogista, invece, mette insieme: il metodo intuitivo e la *drammaticità*. Il primo tende a diventare *logos*, il secondo, al contrario, si esaurisce presso che per intero nel *pathos*.

E' questo, allora, il « presupposto » col quale bisogna fare i conti: la drammaticità del linguaggio cinematografico (una drammaticità cosí intensa che, in vero, ci rende esitanti a servirci della metafora): linguaggio cinematografico, quando, assai piú obbiettivamente il cinema ci appare come un sistema, un modo particolare d'eccitazione passionale.

L'introduzione del sonoro, di certo, avrebbe potuto e potrebbe trasformare di molto, a mezzo della parola, codesto valore del cinematografo, senonché, per l'uso che se ne fa (o invece, non può che farsene un tale uso?), serve piú spesso ad accentuarne e ad esasperarne l'aggressione affettiva. Se vi sono dei limiti, si noti, essi sono tutti o quasi tutti da riferirsi all'imperfezione tecnica del cinema: la mancanza della terza dimensione, la sgradevolezza, la rugginosità, direi, della parola sommessa e del sospiro; e tali, quindi, che sono destinati a cadere via via col progresso della tecnica.

Non debbono far velo, i valori logici, etici, critici, religiosi che possono riscontrarsi e che si riscontrano effettivamente, nella narrazione cinematografica. Il fatto è che essi si pongono come conclusione emotiva di un'esperienza essenzialmente irrazionale, e che, perciò, si qualificano

soprattutto come esagitazione e, se vogliamo parlare di educazione, come educazione passionaria. Ben altro, allora, che non il metodo intuitivo. La vera essenza del metodo cinematografico, bisogna ricercarla in codesto suo trattamento speciale, in codesta sua coartante e intensa scarica emotiva, atta a far sommuovere e ribollire dal profondo la passionalità dello spettatore e a scatenare il mondo elementare e inconscio della sua affettività.

L'insegnamento intuitivo si conclude nella conoscenza e nel dominio concettuale, e il globalismo, infatti, è un momento dell'apprendere, non l'apprendere; ma l'esperienza cinematografica è e resta essenzialmente irrazionale. Il fine dell'intuizione è il concetto, e, cioè, la parola, la lingua, che, ripete Erasmo, è il segno distintivo dell'uomo, la cui razionalità si sviluppa nel discorso. Il gioco vorticoso dei sollecitamenti affettivi proprio del cinematografo, è assolutamente ineffabile; resta tutto, per dir cosí, nel sangue, un « non so che ». Mera emotività, appunto. Ognuno può sperimentare da sé, e gli psicologi l'hanno notato particolarmente negli uomini di cultura, in quanti, vale a dire, per l'assiduo esercizio razionale, sono piú riusciti a dominare o, se si preferisce, a reprimere, il mondo oscuro e vorticoso delle passioni, la facilità con cui ci si commuove allo spettacolo cinematografico, la irresistibilità, con la quale ci si commuove. Qualcosa, nostro malgrado, ci afferra, ci scuote, e, seppur il nostro giudizio reagisce, come se i nostri nervi fossero sotto l'azione di un moto tutto e solo meccanico, ridesta ignote e sopite forze dal fondo della nostra psiche, le quali non possono manifestarsi ed esprimersi se non nell'esagitazione, nelle lacrime, appunto. I piú vigilati e vigilanti sentono in seguito quasi un senso di disgusto, come per essersi abbassati ad una insopportabile volgarità, da cui non è riuscita a salvarli nemmeno la piú agguerrita delle ironie.

Il problema che ci si presenta prima di ogni altro, dunque, è proprio e solo questo: un tale diffuso e pressoché quotidiano trattamento passionario, specie negli anni della formazione e, nella maturità, nelle masse meno difese, non è senza gravissime conseguenze psichiche e morali?

Consideriamo subito alcune circostanze concomitanti. Il modo e le condizioni prima di tutto della rappresentazione cinematografica, argomento su cui è stato scritto tanto e in modo perentorio; la suggestione del buio, il grave sforzo visivo, il disperdersi di ognuno come in un senso di anominia e di collettività, quella collettività che se, osserva lo Huizinga, libera l'uomo dalle decisioni della propria coscienza, in realtà, per prima cosa, gli ottunde e inibisce le forze della propria coscienza. Le cronache cinematografiche sono piene di episodii quale quello che accadde nel 1938 in Brasile, al cinema *Oberdan*. Si proiettava a dei ragazzi *I banditi dell'aria*: nel momento in cui un personaggio puntò la rivoltella contro un suo avversario, un bambino, preso interamente dalla vicenda, gridò « fuoco! ». « Era tale la tensione psichica della sala, piena di fanciulli, che bastò quel grido

per creare una crisi di follia collettiva. Immaginando un incendio, tutti gli astanti si riversarono contro le porte. Risultato: 46 ragazzi morti, pesti e contusi gli altri ».

Già per questo, dunque, cosa ben diversa dalla lettura di un libro, sia quanto si voglia esplosiva, lo spettacolo cinematografico; e ben diverso anche dallo spettacolo teatrale. Il teatro, infatti, sebbene proprio per effetto del cinematografo circoli ormai una pericolosa tendenza a risolvere il testo in mere espressioni emotive, pure si appoggia sempre allo splendore illuminato della parola.

Il concerto potrebbe sembrare assai più vicino; pure, anche qui è tutt'altro, almeno perché i valori sentimentali della musica sono ben lontani dalla passionalità dello spettacolo cinematografico.

Qui, la natura tutta emotiva del mezzo tende di necessità a potenziarsi nel contenuto; e non saprei dire quanto questa stretta connessione abbia ritardato e ritardi ed ostacoli il sorgere di una cinematografia d'arte. Il pubblico non la vuole, perché lo spirito si abitua alle grosse droghe, alle emozioni clamorose; e il regista è continuamente spostato da quanto il mezzo che adopra gli offre di per sé.

Del resto, si pecca continuamente d'astrazione, nel riferirsi ai meri valori estetici dell'opera d'arte. Ciò sarebbe legittimo se essa potesse mai realizzare l'arte pura; quando, invece, essa s'appoggia di continuo a valori emotivi, a immediati giudizi empirici, talché mentre tutti, in effetto, si mettono in contatto con l'arte principalmente per tal via, solo pochi iniziati ed entro certi limiti, riescono a quel puro giudizio di gusto di cui parla Kant. In altri termini « nel giudizio, col quale una cosa deve essere dichiarato bella » c'è sempre « una mescolanza di piacere empirico », una « parte » d'« attrattiva » e d'« emozione ». Esattissimo quel che scrive Strawinsky: « Io considero la musica a cagione della sua essenza, impotente a *esprimere* alcunché: un sentimento, una attitudine, uno stato psicologico, un fenomeno naturale, ecc. *L'espressione* non è mai stata la proprietà immanente della musica, « non ha niente in comune con le nostre sensazioni correnti e le nostre reazioni dovute a impressioni della vita quotidiana. Non si potrebbe meglio precisare la sensazione prodotta dalla musica che identificandola con quella prodotta in noi dalla contemplazione delle forme architettoniche. Lo capiva bene Goethe che diceva l'architettura essere una musica pietrificata ». Ma esattissimo anche che, « quasi sempre », accade che « la musica sembra esprimere qualcosa. « E se si tratta di un'illusione e non di una realtà, se è semplicemente un elemento addizionale che, per una convenzione tacita e inveterata, le abbiano imposto, quasi un'etichetta, un protocollo, insomma un'esteriorità, che, per abitudine e incoscienza, abbiano finito per confondere con la sua essenza », non per questo è men vero che tale è la realtà psicologica del piacere estetico.

Ad ogni modo bisogna andar cauti nel parlare del cinema come arte, quali la musica o la pittura o la letteratura, e, quindi, nell'identificare l'emozione cinematografica con la mera emozione estetica.

La prevalenza di elementi emotivi è decisiva nel cinema. Il regista, mentre sembra che crei delle pure immagini liriche, in effetti ordinandole nel movimento, è uno stregone, piú ancora che uno psicologo, e se ne serve come strumento per smuovere e sconvolgere a suo piacimento l'emotività dello spettatore, i suoi nervi scoperti. Egli non mira tanto a educare il gusto d'arte dello spettatore, il suo occhio filmico, per dir cosí, quanto per giuocare con la sua passionalità, per ottenere che egli subisca le reazioni che vuole imporgli.

Tra l'istinto sensibile, ch'è l'infinita ricettività dei sensi, e l'istinto formale, che è il potere unificatore dello spirito, lo Schiller, è noto, individua l'istinto di giuoco, il giuoco estetico che è il sensibile percepito nella forma, e la forma nel sensibile. Il piú alto ideale di bellezza, egli dice « deve dunque essere cercato nell'unione possibilmente piú perfetta e nell'equilibrio della realtà e della forma. Tale equilibrio, però, rimane sempre solo un'idea e non può mai essere interamente raggiunto dalla realtà. Nella realtà ci sarà sempre preponderanza di un elemento sull'altro... ». « L'istinto del giuoco estetico », cosí, « nei primi tentativi » del selvaggio « sarà, appena riconoscibile, perché l'istinto sensibile vi si frammetterà incessantemente col suo umore capriccioso e i suoi desideri selvaggi ». E' questo che prevalentemente accade al cinematografo. Forse proprio per l'ampiezza della sua gamma espressiva, forma, colore, suono, parola, per la temporalità e superparzialità delle sue sequenze, il cinematografo anziché arrivare alla rasserenatrice emozione estetica, vale assai piú come strumento di dominio morale, e patico: qualcosa da potersi paragonare a quelle elaborate e lunghe procedure-torture che, ci riferiscono, sono state messe in opera per spezzare il recluso e disanimarne la volontà. Che tale sia la natura del cinematografo, o, meglio, meno apodittícamente, che tale sia stata fin oggi l'esperienza cinematografica sta a dimostrarlo l'evoluzione della narrativa, dove è caduta proprio la prosa, per dar luogo sempre piú vasto ad un carattere alogico ed emozionante della parola; codesta letteratura che è diventata sempre piú documentaria e abbandonata alla caducità della cronaca passionale, sempre meno arte e sempre piú, per dirla ancora con lo Schiller, « mera vita ».

Altro elemento concomitante da tener presente è la cotidianità dello spettacolo cinematografico. Si tratta proprio di una malattia, scrive il Parker, *l'intossicazione cinematografica;* una malattia che tende a diffondersi quanto mai, per cui il giuoco moderno è diventato sempre di piú ricerca dell'emozione e dello scatenamento dell'irrazionale.

Vero che si potrebbe chiedermi qual fosse mai il dopolavoro della massa prima del cinematografo, richiamandomi a tutte le conoscenze, al « progresso » diffuso dal cinematografo. Non negherò; tuttavia, la diffusione della stampa se per una parte giovò alla cultura, per altro verso, è noto, sostituí alle poche e meditate letture, la lettura dispersiva a getto continuo, controbilanciando nella superficialità la stessa larghezza e ampiezza di conoscenze che l'inversione consentiva. « Sappiate tutti », scriveva nella prima metà del 500 Sant'Antonio Maria

Zaccaria, se le prime Costituzioni dei Barnabiti, come pare, furono redatte da lui, « che è meglio leggere poco e quello masticarlo bene, che trascorrere et vedere molte cose et authori, perché questo è piú presto pascere la curiosità che studiare. Perciò esortiamo e voliamo che ciascheduno... si diletti e studii di voler più tosto quello che gli potrà insegnare a fare dei libri (ancor che forse ignoranti della scorza delle lettere) che acquistare la sola esteriore scienza sui libri da gli altri... Et in questo modo acquisterete tal scienza che potreste ancora convincere li Filosofi perché l'intelletto et la buona capacità dell'uomo (ancora senza libri altrui) ha composto dei libri ».

Ora il cinematografo ha accentuato questo distacco dell'uomo da se stesso; esso ha distrutto il rifugiarsi dello spirito in sé, la meditazione, il colloquio con la vita, non dico già *coi testi,* sostituendovi la occasionalità delle emozioni e delle opinioni, l'imitazione acritica, il fatuo distacco delle tradizioni e dei costumi e coè da valori fissati in un'elaborazione secolare, la superficialità, insomma, che è il vero corrispettivo interiore alla rapidità e velocità esteriore della vita. E' caduto, con codesto dopolavoro rappresentato dal cinema, il riposo, quel riposo che spingeva alla campagna, alla vigna, alla pacata conversazione famigliare, al godimento sereno del focolare; ed è stato sostituito al riposo, il desiderio, l'incubazione emotiva, il giuoco esasperato di esasperarsi.

Non insisterò, infatti, sulla condizione di estrema passività in cui la narrazione cinematografica pone lo spettatore; questo fatto è stato acutamente esaminato piú volte (« la psicologia dello spettacolo cinematografico », scriveva, e a ragione, il pedagogista che abbiamo citato « è in gran parte costituita, non da un principio di attività, di riflessione e di ricostruzione, ma da una forma di recezione e di passività. Tipicamente recettiva è la *forma mentis,* provocata dalla sceneggiatura sensibile e dinamica del cinematografo, la quale... mette lo spirito nelle condizioni di lasciarsi portare alla passività contemplativa, all'inerzia mentale »), ed è nella coscienza dell'uomo comune quando riferisce che va al cinematografo perché lí gli è consentito di dimenticare e di dimenticarsi, di non pensare a nulla: « mi siedo e guardo ». Ma in verità, la forma attiva di codesto verbo guardare risulta quanto mai inesatta. Tutto, in effetti, è già guardato, dal taglio del campo visivo, dal rapporto dei vari oggetti fra loro, dalla loro collocazione, dal loro rilievo, dalla luce. Tutto è già stato guardato, e per tutti gli spettatori, da qual parte della sala si trovino l'immagine è decisa e apodittica: quella, solo quella. Gli oggetti, gli atti, sono offerti in un significato univoco, senza possibilità di scampo e senza integrazioni soggettive; talché mentre potrebbe sembrare che il cinema abbia acuito il senso della osservazione e del particolare, in effetti ha disanimato la personale ricerca e la personale guida dell'osservazione stessa.

Per questo, oltre che di emotività, bisogna parlare di *paticità.* Prendo la parola dal Bujetendiik, che la spiega con una frase incisiva di Irwin Straus: anziché percepire, l'attitudine patica ci fa essere percepiti. « Quel ramo del lago di Como » e il « tremolar della mari-

na » consentono e richiedono la piú vasta integrazione fantastica, senza di cui, anzi, restano sorde e opache le parole. Nulla di simile consente l'immagine filmica. Nella penombra della sala, nel ritmo coartante del movimento, nell'univocità di significato del discorso filmico, fra le pause e le attese emozionanti del sonoro, tra le suggestioni della musica guidata ad una sola e precisa significazione dalle sequenze filmiche, avviene qualcosa che richiama gli stordimenti della liturgia orfica dove « all'unione e identificazione col Dio non si arriva se non attraverso la passione », e il cui ufficio era appunto quello di determinare una condizione spirituale di furore, lo scatenamento delle forze irrazionali, l'esagitazione ossessionata e ossessionante, per la quale si perde la fissità della propria persona. Il ritmo terribile del tamburo barbarico anche, quel tam tam di cui parlano i viaggiatori, che a poco a poco come un richiamo della foresta, toglie gli uomini da se stessi, li imbestia, li dementa: l'*amok* dei malesi.

Tutto lo sforzo della civiltà, l'enorme importanza storica della Chiesa sta in questo: che l'uomo ha cercato non di distruggere ma di comporre, anche se gli psicoanalisti direbbero piuttosto di sublimare, l'irrazionale nel razionale, di spiritualizzare la natura. Il cinematografo è sopraggiunto a risommuovere e sbrigliare l'irrazionale, la passione, il fondamento patico ed emotivo della nostra natura animale, come tale. Non conta, qui, il contenuto della narrazione, che pure, abbiamo detto, è condizionato dal mezzo espressivo; quel che conta è proprio codesto mezzo, la sua emotività e irrazionalità, come il suo piú vero e proprio contenuto.

Se la parola, il discorso è l'elèmento dell'educazione umana, onde la definizione famosa dell'umanesimo come il saper parlare agli uomini, e cioè, criterio, giudizio, libertà, insomma, e possesso di sé e del mondo, e perciò della verità, il cinematografo ne costituisce la piú cospicua e decisiva antitesi, e per sua natura si afferma come il grande *passionario*.

Al posto, pertanto, delle convinzioni che l'educazione intellettuale crea, il cinema punta a determinare riflessi, che si fissano in assimilazione patica di abitudini e di modi di essere e di vivere.

Raccontò il Cellini di suo padre quando « a caso vidde in mezzo a quelle più ardenti fiamme un animaletto come una lucertola, il quale si gioiva in quelle piú vigorose fiamme ». Mostrandolo ai suoi figli, raccontava Benvenuto « a me diede una gran ceffata, per la quale io molto dirottamente mi misi a piangere. Lui piacevolmente, racchettatomi, mi disse cosí: Figliolin mio caro, io non ti do per male che tu abbia fatto, ma solo perché tu ti ricordi che quella lucertola che tu vedi innel fuoco, si è una salamandra, quali non s'è veduta mai piú per altri, di chi ci sia notizia vera; e così mi lasciò e mi dette certi quattrini ». Questo fa il cinema, e ciò spiega il suo enorme influsso nel costume, la diffusione rapida, acritica, inscindibile dei modi di vita che esso rappresenta. La coscienza si addormenta, e la guida una sorta di oscura memoria, di automatismo. Mi soffermo, alle volte,

all'uscita dei cinematografi, e vedo ragazze uscir via spossate, affrante, senza forza di dominarsi, immagine vivente di volontà spezzata e distrutta.

E' difficile stabilire a chi si debba dare la primogenitura. Ma certo il cinematografo occupa uno dei posti più cospicui per la sua natura e per l'abuso che se ne fa, tra gli elementi che hanno condotto la nostra civiltà all'attuale dominio dell'irrazionale sotto il segno della velocità e dell'emotività. E tutta la vita è, ormai, interessata a suggestioni acritiche ed emotive, tutta è passionaria, ricercatrice di passionalità. Forse, senza il cinematografo, senza l'educazione cinematografica non si spiegherebbe la funzione assunta dalla *reclame* nel mondo moderno. I giornali si alternano tra il rotocalco, che pare si sia assunto il compito di sconsacrare la vita col sorprenderla nei suoi momenti piú incontrollati e bestiali, e i fumetti che, figli della reclame e del cinematografo, attestano come la parola sia diventata superflua, riportandoci ad una sorta di infantilismo intellettuale. Per questo, presso tanti, il metodo intuitivo s'è concluso in se stesso, facendo dimenticare il grande valore concettuale della parola che prima ancora che servire a trasmettere la conoscenza, è indispensabile per la formazione della coscienza stessa. Il cinema non vale che a creare uno stato d'animo, un sentimento; e per questo è sommamente pericoloso. Razionalità è parola.

Ora la crisi della nostra civiltà potrebbe essere tutta riprospettata nella decadenza della parola. La quale ha sempre il suo concetto dentro di sé, implica sempre un'attività, logica e critica, impone una fantasia creatrice e capace di plasticizzarla e di farla vivere.

Non c'è attivismo che ad un certo momento non debba puntare nel far imparare a memoria ai ragazzi parole di cui non capiscono il senso che in modo molto superficiale. Solo esse potranno condurli a capire. E' caratteristica fondamentale, seppure misconosciuta, della psicologia infantile e giovanile la ricerca concettuale; il cinema in questo serve loro assai poco: essi hanno bisogno della parola: dimenticano assai presto l'immagine, mentre la parola resta già organicità, e lavora dentro. Quel che lascia loro il cinematografo è solo eccitabilità e passionalità. Cosí il mondo moderno rischia di tornare ad una espressione sensibile, ad un linguaggio essenzialmente geroglifico. Ci siamo fatti sí, come si vanta comunemente, un nuovo linguaggio universale col cinema, ma un linguaggio geroglifico, tutto mimetico ed emotivo, ed essenzialmente acritico. A questo punto si potrebbe dubitare a buon diritto che la nostra modernità sia sotto il segno dell'attività. Proprio il contrario, forse; che il nostro è il secolo della recettività, della passività. La sua velocità di cui ci vantiamo, è moto nella passività, fuga da noi stessi, piena disposizione nostra agli altri.

Si potrà rimproverarmi di aver guardato con la lente d'ingrandimento il negativo del cinematografo, e solo esso; e può essere giusto rimprovero. Pure bisogna guardarlo bene codesto negativo, non già perché ci si debba associare a quella razza di moralisti di distrug-

gere macchine e invenzioni per tornare alla « semplicità » primitiva. La vacuità del moralismo proprio da questo lato appare piú decisiva: esso anziché lavorare a risolvere i problemi morali del nostro tempo, vorrebbe abolire il nostro tempo, per abolire i problemi che esso ci impone.

Come ogni novità ha un negativo nella tradizione che distrugge, e il problema sta nel ricostruire l'ordine morale sul nuovo ordine empirico, allo stesso modo dobbiamo pórci il problema del cinematografo, per ricomporre la nostra vita spirituale, ove esso ha assunto una importanza decisiva. Il che significa che io penso solo che bisogna preoccuparsi del problema che ho cercato di chiarire brevemente e non trascurarlo, fiduciosi delle cose che vanno avanti da sé. Non meno ottusa del moralismo è la mentalità contraria. Didatticamente troppo poco si valuta, in genere, l'importanza che il parlato può assumere nello spettacolo filmico. Il parlato, però, è cosa ben diversa dal sonoro. Il successo di film quale l'*Amleto* e il *Fedone* potrebbero e dovrebbero rendere più coraggiosi i produttori. Ma soprattutto dovremmo compiere un'azione continua e organizzata volta ad *educare al cinematografo.*

La diffusione dei *cine-clubs,* ad esempio, volti a impostare il problema critico-estetico del cinematografo, a trasformarlo in fatto di cultura, è assai importante in proposito; e piú largamente dovrebbero codesti clubs essere diffusi tra le masse, parte notevole delle loro organizzazioni ricreative. Ma accanto alla cultura cinematografica, per dir cosí, che è compito di codesti circoli, dovrebbe acquistar via via maggior rilievo la ricerca filmologica, volta a diffondere ed acuire la coscienza dei problemi e degli effetti psicologici, sociologici, morali del cinema. Il primo mezzo per vincere gli effetti devastatori del film, infatti, è la consapevolezza di codesta sua potenza devastatrice. Anziché restarne dominati, in tal modo potremo a poco a poco dominarli; mentre il gusto, in pari tempo, potrebbe purificarsi in una ricerca sempre piú estetico-critica, anziché pratico-emotiva.

Assai importante in proposito mi sembra quel che si fa in Inghilterra, dove s'è creato il maggior numero possibile, anche nelle campagne e nei piccoli centri, di cineclubs scolastici. Ogni sabato i ragazzi sono condotti ad una rappresentazione, scelta dal comitato composto da uomini di scuola, di chiesa e d'amministrazione, e dopo lo spettacolo invitati ed avviati alla discussione. Ma vorrei che si facesse di piú: che venissero spiegati e documentati ai ragazzi i segreti dell'efficacia cinematografica, i misteri del montaggio, tutto quanto giova a ricondurre il cinematografo sul piano dell'illusione e della favola, per spogliarlo, nelle coscienze, da quel suo pericoloso e ossessionante senso di realtà. Questo del resto, è il processo dell'educazione artistica: essa comincia sol quando ci si distacca dalla corpulenza emotiva della parola espressa per cogliere il valore del

rapporto dei mezzi, la dosatura sapiente, seppur ispirata, dagli elementi, i segreti del laboratorio.

Ma, forse, anche qui, per quanto possa sembrare contraddittoria una tale conclusione, il problema non si risolve dal particolare settore in cui vorremo agire, ma sul piano generale della vita e dell'educazione. Il cinematografo, in effetti, è quello che è, e cosí la letteratura, e lo sport e il lavoro e ogni nostra manifestazione quotidiana; perché quello ché è, è la nostra concezione generale della vita. Il dilettantismo, la superficialità, l'edonismo che ogni manifestazione della civiltà moderna sembra contribuisca ad alimentare, dalle letture ai viaggi, dalla politica al cinematografo, molto piú veramente si trovano in rapporto diverso con codeste manifestazioni. Un rapporto dove non sono esse a determinare quelle, ma viceversa, dove, proprio l'edonismo, il dilettantismo, la superficialità dei nostri ideali di vitá, improntano tutte le manifestazioni della nostra vita, e le volgono in questo senso a questo effetto; quando di per sé, il cinema, come i viaggi, la politica come il libro, altro varrebbero e potrebbero valere a servizio di una vita più consapevole della sua fondamentale serietà e religiosità.

Luigi Volpicelli

Il cinematografo francese e i suoi rapporti con le altre arti

L'Italia ha una grande parte nel movimento che afferma la vitalità del cinematografo come arte e lo *giustifica* su un piano creativo come nuovo mezzo di espressione, tipico della nostra epoca, il cui valore deve crescere ed elevarsi mentre se ne sviluppa il potere. In Germania ed in Austria in occasione di un viaggio ho voluto prendere contatto coi capi del movimento dei cineclub di Monaco e di Vienna. Per essi il compito è quanto mai arduo: debbono spartire degli zeri! Le loro cineteche sono diventate inaccessibili a causa della separazione *de facto* della Germania in due paesi. La gioventù universitaria promuove delle riunioni cinematografiche a scopo educativo. Ebbene, discutendo coi capi dei cineclub circa le tendenze di quei giovani, ho constatato che i film che costituiscono la base dei loro programmi sono, in proporzioni eguali, italiani e francesi. Nella produzione dei nostri due paesi si trovano film tali da poter offrire un contenuto intellet*tuale e artistico* atto a creare nel cinematografo una valida testimonianza dell'uomo e dell'epoca di oggi.

E' questo un elemento capace di dare fede nel cinematografo; anche se, talvolta, dopo aver veduto film mediocri o insignificanti, siamo indotti a formulare dei dubbi, le constatazioni di cui sopra possono ridarci la fiducia e l'ottimismo che ci sono indispensabili per intraprendere e per perseverare.

Se al colmo della nostra pur legittima ambizione vogliamo considerare il cinematografo un mezzo di espressione originale e compiuto, regno indipendente di una decima Musa, dobbiamo tuttavia ammettere che il cinematografo si sviluppa in armonioso contatto con le altre forme di espressione del pensiero e delle idee, dei sogni e dei miti della nostra epoca. Si può certamente sognare un cinematografo del tutto autonomo, cosí come si può tentare la pittura puramente astratta, la musica indipendente da qualsiasi contatto letterario o descrittivo, la danza ideale... tentativi fatti già da Fischinger, o da Fernand Léger col suo *Balletto meccanico*. Ma il cinematografo, che si è accaparrato improvvisamente un posto molto considerevole nell'arte e nell'industria dello spettàcolo, deve anche, in vasta misura, adottare regole stabilite dalle piú antiche tradizioni spettacolari. E l'umanità desidera, anzitutto, quando si raccoglie in un teatro, sentirsi raccontare una storia.

Nei suoi incontri e nei suoi contatti con le altre arti, vorremmo per lo meno che il cinematografo cercasse e scegliesse, per ispirarsene e per avvicinarvisi, le forme piú elevate e piú raffinate. Ma anche se questa mèta, pretenziosa e ottimista, è troppo lontana dalle nostre necessità di tutti i giorni e dagli aspetti commerciali dell'industria, conserviamo nell'animo il ricordo di qualche grande opera cinematografica della produzione universale. Con queste opere dominanti, dove si esprime la poesia, vogliamo indicare l'altezza delle nostre speranze.

Ma, abbandonando le generalizzazioni sulle quali tutti siamo necessariamente d'accordo — perché conosco bene e condivido le idee e le ambizioni dei maestri italiani —, vengo al punto sul quale è più interessante che io scriva: e cioè ai contatti con le altre arti contemporanee, e alla posizione che il cinematografo francese ha nei riflessi di queste.

Io dirò, in sintesi, a che punto sono i rapporti del cinema francese con la pittura, l'architettura, la musica, la danza, il teatro, la letteratura di oggi in Francia.

Per quanto riguarda i rapporti del cinematografo con la pittura e con l'architettura di oggi, devo dire che essi sono effettivamente assai poveri. Il cinematografo vanta molto le sue scenografie, le sue costruzioni sontuose e le sue ricostruzioni architettoniche: infatti queste effimere impalcature assorbono immensi mezzi materiali e tecnici e consumano somme considerevoli. Ma quanto se ne vede, alla fine, sullo schermo si riduce a miserabili concezioni artigiane... Infatti, un piccolo gruppo di « scenografi specializzati » costituiti in un sindacato attivo e possente pretende riservare soltanto ai suoi organizzati il privilegio e i vantaggi di un quasi monopolio. La maggioranza di quel piccolo gruppo è composta di russi, già emigrati, il cui spirito e il cui gusto sono rimasti fedeli a forme e a formule di uno stile barocco pietroburghese: quello cioè delle appesantite ricostruzioni di Versailles o delle belle architetture italiane del Settecento, ma ingombre di stucchi e di pancottiglia, cariche di trofei di gesso... E' un po' la maniera di Leon Bakst, quale la rivelò nel 1909 in Europa Sergio Diaghilew all'inizio della fortuna del balletto russo, che oggi si perpetua sullo schermo. Infatti, artisti come Picasso, André Derain, Paul Colin, Cassandre, eccetera, che hanno una notevole importanza nei mutamenti della recente estetica teatrale in Francia, non hanno potuto avvicinare i teatri di posa. E' questa, da parte del cinematografo, una grave frattura nell'evoluzione di una delle arti piú importanti della nostra epoca e perfino Christian Bérard recentemente morto a Parigi, non era arrivato ai teatri di posa che a costo di enormi difficoltà. Era stato necessario che Jean Cocteau lo patrocinasse con tutta la sua forza e che, poi, il suo nome non apparisse sui titoli che come « consigliere artistico »: era il nome dello « scenografo specializzato » che figurava al posto d'onore! Osiamo sperare che il colore porti i pit-

tori fra i collaboratori cinematografici. Il colore che appare sullo schermo, attraverso la fisica e la chimica della ripresa cinematografica e del laboratorio, è una « interpretazione » del colore naturale; e la ripresa esige, o dovrebbe esigere, il concorso d'un pittore che componga e ordini armonie e contrasti pittorici. Devo confessare che quanto si è visto fino ad oggi è piuttosto penoso. Negli Stati Uniti il regno della signorina Natalia Calmus è estremamente preoccupante, e nessun sintomo si ha di una sua prossima defezione... Essa è, a Hollywood, l'arbitro supremo di ciò che è permesso e di ciò che è proibito a chiunque desideri utilizzare il procedimento Technicolor. Avrete certamente visto *Blanche Fury,* film in Technicolor realizzato in Inghilterra dal francese Marc Allegret: il film indica una soluzione, o, piú modestamente, una promessa: ciò che colpisce in *Blanche Fury* è l'estrema moderazione del colore. Ben lungi dal coprire lo schermo con una sfacciata esibizione di toni violenti (come si fa altrove), Allegret compone modesti e discreti chiaroscuri di grigi e di bruni illuminati, a momenti, da una macchia di rosso o di verde o di azzurro che vibra e anima il quadro.

Ma il cinematografo può anche avvicinarsi alla pittura per aiutare la diffusione delle opere d'arte, per portare al vasto pubblico delle sale cinematografiche nomi, idee, opere di grandi pittori. Non è certo in Italia, patria dei cosí notevoli film di Luciano Emmer ed Enrico Gras, che è necessario dilungarsi per illustrare questa forma di rapporti tra pittura e cinematografo. In verità, i film di Emmer e di Gras hanno creato una nuova forma di film sull'arte; e senza dubbio il *Rubens* di Storck e Haesseart, tanto lodato a Venezia l'anno scorso, deriva dai film di cui ho parlato dianzi.

Sapete che anche in Francia abbiamo dedicato alla pittura alcuni importanti documentari; a Venezia, il film di Alain Reenais, *Van Gogh,* è stato classificato pari al *Rubens* di Storck. Reenais è giovanissimo, non ha piú di ventitré ventiquattro anni. Il suo film è stato originariamente girato in sedici millimetri come l'opera di un dilettante. Aveva avuto l'idea notevole e originale di evitare nel suo film qualsiasi oggetto, paesaggio o volto reale. Il suo *Van Gogh* è interamente formato da immagini di quadri del suo protagonista o da frammenti di quadri. E il risultato ha dimostrato che questi elementi pittorici potevano, animati dal montaggio e dalle variazioni di scala e di angolatura delle riprese, acquistare la forza espressiva degli oggetti reali. Ben lungi dall'essere semplicemente un'antologia dell'opera di Van Gogh il suo film è ritratto d'anima d'un'acutezza avvincente, un'evocazione drammatica di straordinaria potenza lirica. Alain Reenais ha cominciato a girare un nuovo film su Picasso col titolo di *Guernica.* Il tema centrale sarà il quadro che Picasso ha consacrato, prima della guerra mondiale, al bombardamento aereo e alla distruzione di quella antica città basca. Prima di questo *Picasso,* Reenais aveva per un momento pensato a un film su Gauguin; ma gli è parso che fosse necessario recarsi in Oceania, nei luoghi stessi in cui quel pittore visse e morí. E cosí in Francia come in

Italia i realizzatori di documentari non possono davvero intraprendere agevolmente un viaggio in Oceania! Avremo dunque un *Picasso*.

Altri film sono stati consacrati a' pittori: cito a memoria il *Matisse* di François Campaux, il *Maillol* di Jean Lods, girato qualche settimana prima della morte dell'illustre scultore, il *Cézanne* di Pierre Céria, figlio egli stesso d'un pittore. Jean Lods ha anche girato un ottimo documentario sulla manifattura delle tappezzerie di Aubusson, in Auvergne, dedicato a descrivere i procedimenti della tessitura e il recente rinnovamento di quella manifattura creata da Luigi XIV. Senza dubbio molti di voi l'hanno visto. Penso che la persona dell'attuale direttore della manifattura, il signor Lurçat, ingombri un poco lo schermo.

Bisognerebbe anche ricordare il film di John Tedesco su *Le Notre*, il celebre disegnatore di parchi, inventore di una forma di giardini che ha conquistato l'Europa nel periodo che va dai giardini all'italiana del Cinquecento ai giardini inglesi del Settecento.

Noi abbiamo realizzato un film sugli *Strumenti d'orchestra* che, beninteso, assomiglia molto al film inglese sullo stesso soggetto; e anche un film sul *Violino*, di Louis Cuny, analogo a quello che è stato realizzato in Italia e che ho visto l'anno scorso. Al Museo del Louvre, Enrico Membré ha realizzato un film sulle *Sale egiziane;* piú recentemente Maurice Cloche ha girato un film sulla *Scuola francese della scultura dal XII al XV secolo,* per accompagnare, nella prima parte, il suo nuovo film sul *Dottor Laënnec*. Il film di Renée Lucot, *Rodin,* rimane un eccellente esempio di queste monografie.

Per la diffusione della musica, Emile Vuillermoz, eminente critico musicale e cinematografico, ha contribuito a realizzato nel 1936 una serie di cortometraggi che presentano grandi virtuosi di classe internazionale e ne analizzano la tecnica: queste « cinefonie » sono state consacrate ad Alfred Cortot, Jacques Thibaut, Igor Piatigorsky, Clotilde Sakharoff, eccetera.

In varie riprese sono stati tentati interessanti esperimenti di *trasposizione visuale* di opere musicali. Il *Pacific* 231 è stato cinematografato una volta nell'Unione Sovietica, oggi se ne fa un film in Francia... Le immagini sono montate sul ritmo della partitura; è stata aggiunta una specie di prefazione che mostra la preparazione della locomotiva al deposito: Honnegger ha accettato di scrivere alcune pagine per accompagnare questa introduzione.

Nei suoi rapporti con la musica, il cinematografo in grandissima misura, fa apparire una certa deficienza di alti valori intellettuali. Molto rari sono i film per i quali i grandi nomi della musica francese contemporanea sono chiamati a fornire la partitura d'accompagnamento. Almeno i sette decimi delle musiche di film sono affidate a oscuri compositori, specialisti di questo lavoro, che sanno fabbricare le rumorosissime *ouverture* che accompagnano le cascate dei titoli e i brani intercambiabili che seguono... Non è piú il tempo in cui l'illustre Florent Schmitt era chiamato a dare la musica d'accompagnamento per *Salambô*: e il

maestro Henri Rabaud quella del *Miracle des Coups* e del *Joueur d'échecs*! Artur Honegger ha goduto un momento di favore presso i signori produttori, ha composto diecine di partiture per il cinematografo, e i suoi stessi amici lo prendevano in giro per la sua fecondità! Maurice Thiriet scriveva il suo nome per lo meno su cinque o sei film all'anno. Jacques Ibert ha creato anch'egli alcune ottime musiche per film, specialmente quella per il *Macbeth* di Orson Welles; altrettanto dicasi per John Hubeau, André Lavagne, eccetera. Georges Auric ha fatto un ottimo commento all'*Eternel retour;* Louis Beydte si dà molto da fare, e forse si disperse troppo, a detrimento dell'opera veramente musicale che si potrebbe chiedere al suo bell'ingegno. Devo ricordare Maurice Jaubert il cui nome è legato alla riuscita dei film di Réné Clair come quelli dello scenografo Meerson e dell'operatore Georges Périnal. Jaubert ha scrito anche delle musiche per i film biologici e sui piccoli animali realizzati da John Painlevé. Jaubert è morto sul fronte francese nel 1939. E' strano che questo musicista, che ha veramente dato delle eccellenti musiche per i film, abbia lasciato, nel campo sinfonico, solo composizioni di secondaria importanza.

Il cinematografo può anche accostarsi alla musica proponendo la realizzazione di rievocazioni cinematografate della vita di grandi compositori; ma osiamo dire che in questo campo l'esito non è stato sempre fortunato. I tedeschi avevano offerto un buon modello con il loro film su *Friedman Bach* e molto recentemente spagnoli e argentini hanno, gli uni e gli altri, girato un film su *Albeñiz*..Voi avete, in Italia, consacrato molti film alle vostre glorie musicali; in Francia abbiamo fatto dei film su Beethoven, Schubert, Berlioz, Liszt, eccetera. Ma li abbiamo sempre considerati sotto i loro aspetti minori, proprio dove somigliano agli altri uomini. Si vorrebbe forse far credere che le complicazioni sentimentali sono piú frequenti o piú spettacolari negli uomini che fanno professione di musicista? In ogni modo, non sono queste le produzioni cinematografiche francesi che destano maggiormente il mio orgoglio..

La danza è un tema cinematografico eccezionale. Arte di movimento essa è, essenzialmente, arte cinematografica e, infatti, i contatti fra il cinema e la danza sono numerosissimi. La rivisa americana *Dance Index* ha pubblicato, in un numero dedicato alla danza e al cinematografo, un elenco di oltre settecento film che riguardano in qualche modo la danza. La danza, il balletto, intervengono nei film, per lo piú, come attrazione gradevole, come ornamento aggiunto. Ci sono, per esempio, le danze orgiastiche di *Fabiola* i cui valori propriamente coreografici non sembrano degni di essere messi su un piano molto elevato; ma non sono certamente piú orgoglioso dei divertimenti danzanti apparsi in film francesi come *Nuits de feu* di Marcel L'Herbier o *Un Revenant* di Christian Jaque, con la ballerina Ludmilla Tchérina nella parte della protagonista. Essa rappresenta una giovane ballerina frivola che attira un giovanotto verso la perdizione; essa sarà cosí lo strumento di una vendetta diabolica... Ho seguito per qualche tempo da vicino la preparazione di questo film. Affidata a una ballerina una parte di primo piano, sembrava che

gli appassionati di danza e di cinematografo potessero sperare in promesse eccezionali... Infatti, per centinaia di metri, è stato ripreso un vero balletto, ma, sia perché quel balletto è stato diretto da un coreografo secondario, sia perché, al montaggio, quasi tutto ciò che era stato girato è stato sacrificato... l'avventura si è conclusa nel solito modo!

E' dall'America, certamente, che ci sono giunti i migliori esempi di film di danza, di varietà e di music hall. Serbo vivo il ricordo di « 42ª *strada* », che porta la data del 1933, diretto da Lloyd Bacon: vi erano stati utilizzati, cinematograficamente, gli sfarzi eccezionali di uno spettacolo di danza. E rammento ugualmente il film *Grand Hotel* nel quale Greta Garbo, che rappresentava una grande ballerina, componeva un personaggio alla maniera di Anna Pavlova...

In seguito è venuta la straordinaria fioritura di film di danza acrobatica con Fred Astair, Ginger Rogers, Eleanor Powell. Questa formula è stata adottata, credo, per prima, in *Roberta,* realizzato nel 1935. Rita Hayworth apparve, anch'essa, in molti film; ma il matrimonio tra l'ex signora Orson Welles e il figlio dell'Aga Khan non mi dispera affatto come appassionato di balletti e di film di danza. Sappiamo che l'Aga Kahn è un fervente ballettomane e che il suo amore per il balletto costa, ogni anno, qualche milione; non sarà certo lui, a nostro avviso, che proibirà alla nuora di ballare in altri film! C'è, negli Stati Uniti, un film su *Fanny Elsler* realizzato da Paul Martin nel 1937; ed esiste un cortometraggio su Anna Pavlova.

Una grande messa in scena coreografica è stata realizzata per il *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare; e la celebre coreografa Bronislava Nijinska, sorella di Nijinsky, ne aveva diretto le danze. Ma è probabilmente il coreografo George Balanchine che ha spinto piú avanti le ricerche atte a definire una formula veramente valida di spettacolo coreografico adatto allo schermo. Egli ha realizzato nel 1938 *Golwyn Follies* in Technicolor e i due balletti che egli vi ha introdotti erano notevoli. In antecedenza, egli aveva dato un primo saggio a Londra, col film *Dark Red Roses* del 1929. Egli ha poi girato a Hollywood, nel 1939, *On Your Toes,* poi *I Was an Avventurer* nel 1940 e *Star Sprangled Rythm* nel 1942. Il maestro di balletto Marc Platt è oggi il coreografo della maggior parte di questi film di danza. Noi lo abbiamo conosciuto come ballerino, col nome di Marc Platoff, nella compagnia dei balletti di Montecarlo, nel 1938 e 1939. Prima di lui, un coreografo abituale dei film di danza era Albertina Rasch: allieva di Albertieri della Scala, del Convent Garden e del Metropolitan, all'inizio del secolo, essa ha formato una celebre compagnia di *girls,* diventando in seguito coreografa di cinematografo. E' lei che ha fatto debuttare Eleanor Powel in *Broadway Melody* nel 1935.

Né bisogna dimenticare due film americani a colori che riprendono due balletti di Leonide Massine: *Fête Espagnole* (o *Capriccio Spagnolo*) è il balletto creato a Montecarlo nel 1939 con la ballerina Argentinita e *Gaîté Parisienne* riprende il balletto creato sulla musica di Offenbach. Diciamo, inoltre, che Massine ha l'abitudine di far cinematografare tutti

i suoi balletti; un suo cognato ha questo compito; i film sono racchiusi in un grande baule di vimini dal quale egli non si separa mai e che racchiude anche la macchina da presa e il proiettore. Massine utilizza quei film per preparare le riprese e le repliche dei suoi balletti. Infatti, la messa a punto dello spettacolo esige la presenza, come suggeritore, di un danzatore che abbia partecipato alle rappresentazioni precedenti dello stesso lavoro. Quei film, girati senza alcuna preoccupazione di tecnica cinematografica, non potrebbero essere presentati al pubblico.

Non bisogna dimenticare, s'intende, *Il Congresso si diverte,* girato da Charell nel 1931, né *La Mort du Cygne* realizzato da Bénoit-Lévy a Parigi nel 1938, con Yvette Chauviré, oggi stella dell'Opera di Parigi. Mia Slavenska, consacrata grande ballerina negli Stati Uniti, e Janine Charrat, allora bimbetta e oggi danzatrice e anch'essa compositrice di balletti. *La Mort du Cygne* ha un'azione drammatica situata nell'ambiente sociale e professionale della danza; la danza interviene, cosí, per creare e definire un clima sociale tutto particolare, abitudine di mestiere, obblighi professionali, eccetera; e anche per portare al film certi valori speciali e pittoreschi... Molto recentemente *La Mort du Cygne* è tornata, in riedizione, negli Stati Uniti, col titolo: *The Unfinished Dance,* e il film è stato presentato in Technicolor l'anno scorso a Venezia; ma certamente tutti coloro che hanno assistito a quella proiezione hanno provato il rimpianto e la nostalgia del vecchio film francese!

Molto recentemente, poi, gli inglesi hanno realizzato *The Red Shoes,* a colori, grande film di danza. Le parti di danzatrici sono state affidate alla stella inglese Moira Shearer, ottima ballerina, bellissima, dagli stupendi capelli dorati, e alla danzatrice francese Ludmilla Tchérina. Con l'esecuzione di alcuni passaggi importanti di grandi balletti di repertorio: *Gisella,* il *Lago dei cigni*; *La bella addormentata nel bosco,* la *Bottega fantastica,* ecc., il film comprende anche un balletto originale creato per il film da Roberto Helpmann. L'opera è un po' ineguale, il racconto arbitrario e poco verosimile; inoltre per compiacere gli appassionati del balletto, che sono numerosi nel pubblico di Londra e della provincia, non si è esitato abbastanza davanti a certe concessioni al gusto emotivo del pubblico popolare.

L'Inghilterra produce, come si sa, dei film specialmente concepiti e destinati ai bambini: un film, *Piccola ballerina,* è stato realizzato, con la partecipazione della grande ballerina inglese Margot Fonteyn, per favorire le vocazioni alla danza; ma il film, molto intelligentemente, mostra, anche, che la professione della ballerina è molto difficile, basata su uno sforzo costante e piú fertile di delusioni e di dispiaceri che di serate trionfali! *Steps of the Ballet* è un film della serie educativa consacrato alla tecnica della danza classica. In Australia si è girato recentemente un film documentario importante, di milleottocento metri, sulla nascita del balletto australiano.

Noi abbiamo, in Francia, dei documentari sulle principali istituzioni di spettacolo, sulle piú importanti artiste del varietà e della danza, e sull'Opera. Un sapiente conoscitore di danze spagnole, Castanie, ha

diretto la realizzazione d'un discreto film col danzatore Nino de Cadix. In alcuni film di music-hall sono state riprese delle belle sequenze della danzatrice Teresina. Un illustre esploratore dell'Africa Centrale, Griaulé, addetto al Museo d'Antropologia del Trocadero, ha ripreso importanti film di danza tra i Dogon, popolo coltivatore dell'ansa del Niger. *La Croisière Noire* conteneva buone riprese di danze africane. Serge Lifar ha contribuito alla realizzazione di *Symphonie en blanc,* il cui interesse cinematografico è debole quanto quello coreografico, ma ha il merito di mostrare l'immagine di alcune grandi danzatrici attuali, come la Chauviré, la Dersonval, eccetera.

I russi hanno ripreso, tre o quattro anni fa, un film *Lezione di danza a Mosca,* di circa milleottocento metri, che rappresenta una visita metodica e minuziosa nei locali della scuola di Mosca, con particolari riferimenti all'insegnamento e alla tecnica. Vi si vede la celebre danzatrice Ulanova in una breve variazione. Anche in Russia è stato girato un film che noi abbiamo veduto in Francia col titolo *Stella del balletto,* e che racconta una vicenda drammatica, con la stella Ulanova. In futuro tali film diverranno una testimonianza di grande valore.

Devo ricordarvi che *Intermezzo* di René Clair è un'avventura di balletto? Si tratta del balletto svedese. Si riconosce nel film Rolf de Maré che era il mecenate della compagnia e del film, Jean Borlin che era il primo danzatore, Picabia il pittore ispiratore di molti balletti, Eric Satie, eccetera; una delle piú celebri sequenze del film mostra una piccola ballerina ripresa col rallentatore attraverso un pavimento di vetro.

Lo Rolf de Maré ha riportato da un viaggio alle isole olandesi di Giava Bâli una serie di film in sedici millimetri Kodachrome; lavoro di dilettante la cui tecnica è disgraziatamente molto debole e il cui valore « documentario » è insufficiente.

A Parigi, una studentessa, la signorina Prudhommeau, che prepara una tesi di laurea sulle arti teatrali nell'antichità, ha fatto dei tentativi cinematografici molto importanti, utilizzando la tecnica del disegno animato per animare le figure dei danzatori antichi dipinte sui vasi greci. Ha pensato che le figurette disegnate o dipinte su quei vasi rappresentassero lo stesso danzatore, preso in tre o quattro momenti della esecuzione di un passo di danza. Il suo film *Rianimazione dei danzatori antichi* è stato presentato al Congresso del Cinema Scientifico da Jean Painlevé, e ha vivamente sorpreso e interessato.

Finalmente, Jean Painlavé compie in questo momento un film *Scrittura della danza* che espone il principio e l'applicazione del sistema di trascrizione della danza immaginato dal danzatore francese Conté, e che la maggior parte dei competenti preferiscono di solito al sistema inventato da Laban.

Il cinema ha anche rapporti con la letteratura, ma pure l'appello ai maggiori ingegni della letteratura contemporanea rimane piuttosto eccezionale... Certo, i grandi nomi di Balzac, di Stendhal, di Mérimée, eccetera, occupano un posto importante tra gli ispiratori dei film. Zola,

anche, è stato portato diverse volte sullo schermo. Molto di recente *Le diable au corps* è stato preso in prestito dà Radiguet che, morto a venti anni, fece un'apparizione meteorica nella letteratura francese negli anni che hanno seguito l'altra guerra; *Les jeux sont faits* è stato richiesto a Sartre; Anouilh ha dato il soggetto di *Pattes blanches* che Cremillon ha appena compiuto. In precedenza, Giraudoux aveva dato al cinematografo *Les Anges du Pêché*. Prévert, che dev'essere annoverato tra i poeti, ha dato a Marcel Carné, dopo il *Quai des Brumes*, *Les Enfants du Paradis*.

Il teatro è un'altrettanto feconda fonte d'ispirazione del cinema francese. Sacha Guitry ha ridotto pel cinematografo molte sue commedie. E' stato recentemente rifatto *Jean de la Lune* e questa volta lo stesso autore, Marcel Achard, ne è stato il realizzatore. E si sta per girare *Le Roi* di De Flers et Caillavet con Maurice Chevalier.

Jean Cocteau dà al cinematografo opere originali e opere teatrali. So che *L'Aquila a due teste* non è piaciuta molto in Italia; ma si prevede che i *Parents terribles* possano contribuire al rinnovamento della formula del teatro cinematografato. Cocteau realizzerà adesso pel cinematografo il suo famoso *Enfants terribles*, scritto nel 1931 quasi in forma di sceneggiature. Eppure la eccezionale difficoltà della posizione aveva scoraggiato finora tutti coloro che ne avevano tentato un adattamento. E' spesso necessario, nelle riduzioni cinematografiche, appesantire, esagerare particolari il cui risultato, nei confronti delle sfumature leggere e sottili, è addirittura nefasto. La vicenda immaginata da Cocteau, che mette in scena un fratello e una sorella; avrebbe potuto incontrare le peggiori disavventure se non fosse stata trattata da una mano eccezionalmente leggera. Sarà dunque lui stesso che realizzerà gli *Enfants terribles* con l'aiuto del giovane cineasta Jean-Pierre Melville.

In effetti il numero di film che abbiamo citato è limitato e, anche tenendo conto di alcune lacune delle mie informazioni e della mia memoria, bisogna dire che la proporzione dei film nati realmente da una grande ambizione artistica non è certo molto elevata. Essa potrebbe, e dovrebbe essere piú notevole. Ma bisogna concludere ricordando la schiavitú del cinematografo nei confronti del pubblico; il cinematografo è necessariamente dedicato al gusto delle masse e non è il caso di opporsi a questo stato di cose.

Ma proprio questa considerazione aggiunge valore al movimento in varie direzioni rivolto ad approfondire i valori artistici del cinematografo. E' il movimento che farà progredire il cinematografo, rendendo il pubblico piú esigente.

Diventando noi stessi piú esigenti, avvieremo il cinematografo verso un avvenire migliore.

Pierre Michaut

Note

Una disciplina interiore nel cinema per i ragazzi

Vorrei fare due o tre osservazioni, nell'ambito di questa breve nota, allo scritto intitolato " Percezione e interpretazione di immagini cinematografiche nei ragazzi " (in Bianco e Nero, *anno X, n.* 5, *maggio* 1949).

Lo scritto in questione è notevole: le argomentazioni poggiano quasi sempre sul concreto, attentamente documentate; le autrici non " teorizzano ", se Dio vuole, anzi intendono procedere con accorta cautela.

Il lettore ricorderà, credo, le conclusioni dell'inchiesta compiuta tra 576 *soggetti dagli* 8 *ai* 14 *anni, alunni della scuola di Ginevra: " Se la visione di un documentario lineare, semplice, che si svolge in un ambiente naturale uniforme e con pochi personaggi, dagli stati d'animo ingenui ed elementari, come quello che ci è servito per la nostra ricerca* (Nanook of the North, *di R. Flaherty,* n. d. r.), *ha determinato tante incertezze ed errori di visione e d'interpretazione, tanto disordine nel susseguirsi delle scene, abbiamo ragione sufficiente per affermare che la visione di film quali i ragazzi italiani, di età anche inferiore a quella dei nostri soggetti ginevrini, sono spesso condotti a vedere nelle comuni sale di spettacolo, produca in loro una ridda confusa di immagini, un accavallarsi di scene e di vicende, un susseguirsi di gesti e di atteggiamenti per loro oscuri o di difficile e dubbia interpretazione che li costringono ad un lavoro eccessivo e inadatto alla loro età, sottoponendoli ad uno sforzo quasi sempre dannoso e di troppo lunga durata ".*

Conclusione seria e, in parte, anche inedita, e sulla quale consento. Giusto il consiglio ai genitori di essere prudenti nel permettere ai loro figli la frequenza al cinema; giusta la preoccupazione per lo sforzo eccessivo (originato dalla velocità della visione) al quale si sottopongono i ragazzi durante le consuete proiezioni nelle sale di spettacolo; giusto che si metta in guardia l'educatore contro ogni sorta di infatuazione per questo ultrapotente sussidio didattico.

L'obbiezione sorge a questo punto; posso formularla nei seguenti termini: perché le autrici dell'inchiesta limitano al cinematografo la loro sostanziale riserva? Si tratta dunque di un difetto costituzionale del cinema (la velocità della visione) o, invece, di un cattivo uso, di un uso inadeguato del mezzo cinematografico? La discriminazione,

quella linea di generica diffidenza che, in certo modo, le signore Albertini e Caruso tracciano a scapito del film, non ci sembra sufficientemente motivata.

Il ragazzo, leggo nell'articolo, non conserva una visione organizzata del film proiettato; non coordina le parti; le connessioni mancano spesso di proporzioni, di precisione; il particolare si sovrappone al tutto, il rapporto circostanziato tra l'oggetto nella realtà e l'oggetto nel film non esiste: per esempio, rispondendo alla domanda: « A quale imbarcazione del lago Lemano somiglia la barca più piccola di Nanook?, i più non riescono a intravedere alcun rapporto preciso tra l'oggetto della loro quotidiana esperienza e l'oggetto del film, e inventano: la piroga, il veliero, la canoa, la slitta ». Che questo accada al ragazzo durante la normale proiezione cinematografica, non sembra contestabile; ma ciò, al ragazzo, accade solo di fronte al film o non gli accade, invece, anche di fronte al libro, al racconto, al giornale illustrato, alle proiezioni fisse, alle stampe, ecc.? Anche in tali prove il ragazzo difetta di prospettiva, non avverte, per così dire, il " campo lungo ", con difficoltà riesce a precisare e definire; partecipa intensamente alla vicenda ma si fa troppo sotto; non padroneggia le giunture della trama né si distacca dall'oggetto: e senza distacco non c'è proporzione. Si può documentare facilmente la validità di queste asserzioni, ma non intendiamo uscire dallo spazio breve di una nota; comunque, chi a Boboli assisteva al " Troilo e Cressida ", ricorda che Visconti soddisfece sì, e quanto!, gli intenditori, ma irritò e, diciamo, rattristò i ragazzi presenti, lettori dell'Iliade sui banchi del ginnasio: quello dunque Achille? quello il grande campo greco? quelle le intraviste e sognate battaglie? Certo che le misure di Omero sono piuttosto favolose, crudemente realistiche, invece, quelle di Shakespeare, ma il fatto importante è che quei ragazzi non sopportavano *il confronto, non volevano intravedere il paragone con le dimensioni esatte dalla realtà. Di un altro piccolo episodio voglio fare menzione: in una prima classe liceale, qui nella città dove abito, fu assegnato il tema: " Carattere di Dante ". Ebbene la grande maggioranza degli scolari confuse e sovrapposte il personaggio — Dante, peregrinante attraverso i regni dell'oltretomba, al poeta — Dante, autore della Commedia e creatore di tutti i personaggi; e così quegli scolari rilevarono certi tratti appariscenti del personaggio: la violenza, la fierezza, la severità, ecc., componendo in tal modo il ritratto, assurdo perché unilaterale, di un Dante marziale, arcigno, collerico e vendicativo. Eppure ognuno di loro aveva letto, e anche apprezzato, le soavissime e finissime pagine su Francesca, su Pia, su Picarda, su Ugolino, su Bonconte, ecc.! Anche queste equivalenti alterazioni e disarticolazioni che avvengono in sede letteraria sono, dunque, incontestabili (ove, naturalmente, il discorso venga avvalorato da una congrua documentazione). Perché allora meravigliarsi se, a proposito del film citato, i ragazzi di Ginevra non ricordano i tratti del paesag-*

gio, e neanche uno di loro spende qualche parola per la " desolazione e monotonia dell'ambiente "?

Se avessero dovuto riferire sulla citata proiezione — osservano le signore —, essi non avrebbero certo mancato di "parlare di quelle immense distese di neve, del mare gelato, dei blocchi di ghiaccio, di quel perenne informe monotono biancore, in cui si muovono e si affaticano quei pochi e piccoli personaggi ". Già; ma anche l'insegnante, correggendo in iscuola gli elaborati, pensa che se toccasse a lui di riferire sulla figura dantesca di Manfredi, per fare un caso, non tacerebbe del paesaggio circostante — quella montagna alta, solitaria, che conferisce al personaggio così grande e assorta nobiltà; e invece, non trova uno scolaro solo che riesca a legare il paesaggio con la figura! D'altra parte quanti sono i ragazzi che, pur tenendo la foto sotto gli occhi per tutto il tempo possibile, riescano ad inquadrare, nelle proprie descrizioni, la solenne sfilata di figure, (nel Tributo *del Masaccio) con le gobbe altrettanto solenni e funzionali del paesaggio? Generalmente il ragazzo presta attenzione al paesaggio, simpatizza col paesaggio solo quando il paesaggio si incarna e scende sulla terra, per così dire, quando esso cioè assume figura, voci, proporzioni congeniali all'orizzonte del ragazzo. Il quale, si sa, esige l'animazione dell'oggetto: se il filo d'erba* parla come si deve, *o la stella o la pietra o l'utensile riesce a guadagnare la confidenza di lui, allora il ragazzo spiana ogni sorta di differenze tra l'uomo, orgoglioso della propria supremazia, e la pietra, il fiume, il filo d'erba o la montagna che sia. Purchè l'oggetto venga risolvendosi in un nodo " drastico " e non rimanga solo sfondo, descrizione; i genitori e i maestri sanno bene che il ragazzo durante la lettura " salta le descrizioni ", anche se stupende in sé.*

Qui viene a proposito l'altra obiezione. In quali condizioni di visibilità si trovano i ragazzi di Ginevra sottoposti all'inchiesta? Condizione veramente ideale, la loro, leggo nel saggio; infatti i ragazzi di pressoché tutti i cantoni svizzeri, a causa di una saggia (saggia, oggigiorno) disposizione legislativa, non possono usufruire del cinematografo che il giovedì e la domenica. Ora non credo che siffatta condizione sia proprio ideale; essa presenta un aspetto favorevole, ma anche un aspetto negativo. Negativo in questo: che il troppo scarso contatto col mezzo cinematografico non agevole la comprensione del film, quella speciale capacità ed abitudine di organizzare le parti della proiezione in un tutto unico che fa distinguere a occhio nudo una persona anziana che abbia una certa famigliarità con le sale di spettacolo da un'altra persona anziana, anche intellettualmente robusta, che nelle sale di spettacolo invece non vada quasi mai. Osservazione identica del resto fa chi dice che una o due ore la settimana di esercizio sul sillabario non bastano e lasciano dura e faticosa la lettura al ragazzo.

Fa bene la città di Ginevra a non lasciare in pasto ai ragazzi film scadenti; anche il ragazzo che vuol nuotare non dovrà tuffarsi nell'acqua sporca del porto, né bagnarsi per ore e ore; ma che significa ciò?

nient'altro che questo: che egli deve tuffarsi in un punto in cui l'acqua sia pulita, e non bagnarsi oltre misura e senza regola. Che significa dunque, concludendo, il fatto che il film costringa oggigiorno il ragazzo ad uno sforzo eccessivo? Nient'altro che questo: 1) che bisogna procurare al ragazzo un'acqua più pulita, cioè film migliori, tecnicamente adeguati alla lineare semplicità dell'età di un ragazzo, il quale non è affatto una " riduzione di adulto "; 2) che per nuotare meglio, faticando di meno, bisogna allenarsi, vedere cioè più spesso e in occasioni più varie, buoni film; 3) che non bisogna andare in super-allenamento, non bisogna cioè credere che il cinematografo possa fare tutto, sostituire tutto, manipolare tutto.

Pio Baldelli

ARTE E MORALE

*I membri di una Giuría dovrebbero pronunciare il loro giudizio esclusivamente alla fine della manifestazione, attraverso il verdetto che assegna i premi. Tutto ciò appare pacifico. Alla Mostra di Venezia, invece, si è assistito all'*anomalía *di un presidente e di alcuni membri che pubblicavano quotidianamente, sui loro giornali, la critica dei film proiettati. Il colmo però è stato raggiunto dal critico di un quotidiano romano che è arrivato all'assurdo di farci sapere che come giurato si era battuto per l'assegnazione del primo premio al film* Manon *mentre, ora, passata la festa, chiedeva alla censura di bocciarlo.*

Mirabile coerenza! Fortuna per noi che la bistrattata e vecchia censura è piú larga di idee del nostro critico.

I libri

Le Cinéma par ceux qui le font - Textes recueillis et présentés par DENIS MARION - Paris, Fayard, 1949.

Attenendosi ad una formula già ripetutamente attuata da americani ed inglesi con i volumi *We Make the Movies*, a cura di N. Naumburg (1937), *Behind the Soreen: How Films Are Made*, a cura di S. Watts (1937) e *Working for the Films* a cura di O. Blakeston (1947) (1); il volume curato da Denis Marion riunisce una serie di saggi sul ciclo produttivo cinematografico scritti rispettivamente, da un produttore, da un regista, da un attore, ecc. Questo metodo di confidare ogni capitolo ad un determinato specialista, oltre all'avere un suo particolare valore di documentazione, dà modo al lettore di rendersi agevolmente conto di quanto la settima arte sia laboriosa e complicata e fornisce un'idea abbastanza precisa del lavoro collettivo necessario per realizzare un film.

La maggior responsabilità dell'esito d'un film, e quindi la parte preponderante di merito o di demerito, spetta indubbiamente al regista ed è appunto per questo che egli viene generalmente considerato come l'autore del film. Non bisogna però dimenticare che tale sua responsabilità è necessariamente condizionata e legata ai limiti lasciatigli dal produttore ed all'apporto dei numerosi tecnici che con lui collaborano e la cui scelta non sempre è a lui affidata. Naturalmente fra queste persone che devono tutte collaborare ad un'opera comune, esiste una gerarchia di compiti e di valori — gerarchia un po' elastica che può parzialmente variare col mutare di determinare circostanze, ma che comunque esiste sempre. E questo, durante la lettura di volumi del tipo di quello in esame, non lo si deve dimenticare, perché ognuno degli autori dei singoli capitoli può facilmente essere portato non solo a valorizzare — ma talvolta a sopravalutare, nel complesso degli ap-

(1) *I volumi di Naumburg e Watts sono pure stati pubblicati in edizione francese rispettivamente col titolo* Silence on tourne (*Paris Payot*, 1938) *e* La Tecnique du film (*Paris, Payot*, 1939) *ed il primo è stato recensito in "Bianco e Nero", vecchia serie, a. III, n.* 3, *marzo* 1939.

porti — l'importanza del proprio contributo sia sul piano esclusivamente tecnico, che su quello piú propriamente creativo.

Una innovazione del volume di Denis Marion rispetto ai precedenti sta nell'aver premesso tre capitoli sulla storia del cinema: uno sulle origini affidato a Georges Sadoul, uno sul cinema muto affidato a Pierre Scize, ed uno sul cinema parlato, affidato a Georges Charensol. Tre capitoli interessanti, ma di ineguale valore, perché mentre il primo è ottimo ed il terzo ben inquadrato, anche se necessariamente piuttosto sommario, il secondo risulta troppo aneddotico e superficiale. Segue poi la serie dei capitoli « tecnici », affidati: per il produttore a Roul Ploquin, per il direttore di produzione a Charles-Félix Tavano, per la sceneggiatura a Charles Spaak, per la regía a Jean Delannoy, per l'aiuto regista a Claude Audren, per la « script girl » a Jeanne Witta, per l'attrice a Edwige Feuillère, per l'attore ad André Luguet, per la scenografia a Léon Barsacq, per l'operatore a Louis Page, per la registrazione sonora a Robert Ivonnet, per il montaggio a Jean Feyte, per la partizione musicale a Georges Van Parys, per gli accessori a Robert Testard, per il lavoro di laboratorio e di cabina a Jean Vivié, per le attualità a Philippe Este, per la censura a George Huysman, per la distribuzione a Gòntrand Schwaller, per l'esercente a René Lebreton, per i Ciné-Clubs a Jeander e per la critica a Denis Marion. Un insieme quindi di trattazioni che abbracciano non solo tutto il ciclo produttivo, ma anche le varie fasi attinenti alla presentazione dei film al pubblico.

Potrebbe essere assai interessante, se non esorbitante dai limiti d'una normale recensione, esaminare comparativamente come John Cromwell, George Cukor, David Lean e Jean Delannoy, rispettivamente nei quattro volumi citati, prospettano le esigenze e le caratteristiche dell'opera del regista, oppure come Bette Davis, Paul Muni, Leslie Howard, Lionel Barrymore, Eric Portman, Edvige Feullère ed André Luguet intendano le esigenze dell'apporto interpretativo. Esame dal quale sarebbe facile rilevare come le eventuali diversificazioni derivino non tanto dal fatto che alcuni appartengono al cinema francese ed altri al cinema americano, quanto dalle diverse individualità e dai diversi temperamenti. Cosí, ad esempio, sui rapporti tra regista ed attore, v'è piú distanza tra quello che dicono Cromwell e Cukor che non tra quello che affermano Cukor e Delannoy. Dove invece si possono piú facilmente notare delle differenze dovute alla appartenenza a cinematografie di diversa nazionalità è nelle caratteristiche degli apporti più specificatamente tecnici che sono maggiormente legati ad un determinato schema organizzativo.

In generale quindi, benché *Le Cinéma par ceux qui le font* intenda specificatamente riferirsi alle attuali condizioni di organizzazione del cinema francese, ciò che in esso è detto ha un valore piú propriamente generale che non specifico e localizzato. Ciò che Delannoy dice della regìa, o la Feuillère dell'interpretazione, o Van Parys della

musica, o Charles-Félix Tavano dei grattacapi del direttore di produzione, o Spaak della sceneggiatura, ha valore per tutti i loro colleghi d'oltre confine e d'oltre Atlantico e non differisce da ciò che anche questi potrebbero dire, se non per alcuni particolari aspetti legati a diversi criteri organizzativi. Cosí mentre dalla lettura dei volumi americani era evidente il carattere *standard* del lavoro produttivo hollywoodiano, imperniato sulle esigenze e sui criteri d'una forte produzione in serie, per cui ognuno è portato a sentirsi *parte* di un organismo, dal volume francese risulta un maggior accento individualistico per cui ognuno, senza venir meno alle esigenze del lavoro comune, è incoraggiato a valorizzare il proprio apporto organizzativo e creativo. Ciò si traduce spesso anche in un tono espositivo piú scanzonato ed in un *humour* autocritico che contribuiscono a rendere piú piacevole la lettura.

Questo perché nel cinema francese, come in quello italiano d'altronde, i realizzatori di film devono, assai piú che in quello americano, fare sovente appello alle risorse della propria iniziativa ed ingegnosità, in difetto di quelle d'una meticolosa e possente organizzazione collettiva. Il che, fra l'altro, non è poi detto che sia un gran male, se stiamo ai risultati qualitativi.

L'importante è che ognuno adempia al proprio lavoro non solo con probità, competenza e scrupolo, ma anche e soprattutto con passione: passione che è fatta di amore e fierezza del proprio mestiere e che è appunto il sentimento predominante che traspare dalle righe di tutti i capitoli di *Le Cinéma par ceux qui le font*.

Davide Turconi

Il colore nel film, a cura di GUIDO ARISTARCO, « Sequenze », Parma, 1949.

L'esperienza, finora, ha dimostrato che una rivista di cultura cinematografica, se non si appoggia a un istituto, a una organizzazione efficiente, a qualcosa di stabile insomma, non resiste. E pertanto le riviste di cultura cinematografica vivono, spesso, una vita perigliosissima; si battono e finiscono, inevitabilmente, come molte cose di cultura, per abbandonare il campo, magari per ingaggiare una nuova lotta sotto altro nome. Questi pericoli, non ignorati dall'editore di *Sequenze,* sono stati scavalcati con una formula nuova. Non piú, dunque, un periodico che può anche morire, come la non dimenticata *Critica cinematografica,* che si stampava a Parma, ma quaderni affidati ora all'uno ora all'altro scrittore cinematografico, che raccolgono saggi e scritti su un unico tema, e che sono, dunque, al tempo stesso, rivista periodica e libro. Se la rivista continua, sarà una rivista di volumetti trattanti ciascuno, a fondo, un argomento. Se la rivista muore, e ci augu-

riamo fervidamente che nel caso di *Sequenze* ciò non accada, resteranno, a documentare una nobile e seria iniziativa, un certo numero di libri. Il primo uscito, intanto, e curato da Guido Aristarco, è *Il colore nel film.* Storia e teoria, studi a carattere estetico, prospettive future, bibliografia, pareri di cineasti, di scrittori, di poeti: questo è il materiale che Aristarco ha raccolto con sicura selezione e funzionalità. Esso è apparso proprio mentre l'Italia si presentava a Venezia con taluni esperimenti a colori che non rimarranno isolati e senza seguito: disegni animati, come quelli di Semeghini e Pagoto, documentari come il suggestivo *Tibet,* e un sistema additivo ampiamente illustrato dall'ing. Cristiani Mascarini. Teoria e pratica hanno affrontato il tema: e c'è da sperare che anche da noi, nell'uno e nell'altro campo, si abbia ben seminato.

M. V.

I film

The Snake Pit

(*La fossa dei serpenti*) — *Origine*: U.S.A., 1948 — *Produzione e distribuzione*: Twentieth Century Fox — *Regía di* Anatole Litvak — *Produttori*: Anatole Litvak e Robert Bassler — *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Mary Jane Ward — *Sceneggiatura di* Frank Partos e Millen Brand — *Fotografia di* Leo Tover — *Effetti speciali di* Fred Sersen — *Suono*: Arthur L. Kirback e Harry M. Leonard — *Direzione musicale di* Alfred Newman — *Costumi*: Bonnie Cashin — *Interpreti principali*: Olivia de Havilland (*Virginia Cunningham*), Mark Stevens (*Robert Cunningham*), Leo Genn (*Il dottor Kik*), Celeste Holm (*Grazia*).

L'opera, non molto vasta, di Anatole Litvak, ha avuto finora le sue piú notevoli espressioni in tre film: *L'Équipe* (*L'equipaggio*), *Mayerling* e *Out of the Fog* (*Fuori dalla nebbia*); i primi due realizzati in Francia nel 1935, il terzo in America nel 1940, tre film ricordati da qualsiasi schedatore, ma senza un posto preciso nella storia del cinema. La personalità di Litvak non è, infatti, di quelle che si impongono, nemmeno per la stravaganza di certe esperienze: ecclettica, pronta ad assuefarsi con facilità a qualunque atmosfera come a qualunque sistema produttivo, sia esso quello un po' avventuroso del cinema francese d'ante guerra, sia quello scientifico e razionale degli « studios » hollywoodiani, la personalità di Litvak appare, soprattutto, caratterizzata dalla assoluta mancanza di slanci e di passione, paga di esprimersi in forma corretta. Di somma importanza risulta, quindi, nei confronti del lavoro di Litvak, la scelta dei singoli collaboratori, il loro apporto personale: il soggettista, lo sceneggiatore, l'operatore, gli interpreti, hanno alternativamente o insieme ricoperto, nei suoi tre film citati, un ruolo di primo piano.

L'altro tratto distintivo della personalità di Litvak è — come già si è accennato — la sua estrema duttilità, che è, insieme, arrendevolezza nei riguardi delle esigenze poste di volta in volta dagli interessi commerciali, sempre in ballo, e con il peso che ben conosciamo, quando si tratta di un film americano. Ma, ad onor del vero, non va sottaciuto come Litvak, tranne qualche eccezione (*Tovarich*, ad esempio) abbia sempre saputo tenersi su una certa linea di dignità, difficilmente mantenuta anche da registi di ben altro valore.

Su questo piano di correttezza professionale è anche *The Snake Pit* (*La fossa dei serpenti*), la cui analisi serve adeguatamente a chiarire i limiti e i pregi del nostro regista.

Occorre, naturalmente, incominciare dal soggetto, tratto dal romanzo omonimo di Mary Jane Ward. Sembra, dunque, che in antico per curare la pazzia si usasse un sistema assai sbrigativo: l'alienato veniva semplicemente gettato in una fossa di serpenti, ritenendosi che la esperienza, sconvolgente per qualsiasi persona sana di mente, potesse ridare la ragione a chi l'aveva perduta. Secondo l'autrice del romanzo, l'antico sistema di cura può essere valido ancora oggi; ma, va da sé, gettando l'ammalato non in una fossa piena di veri serpenti: ponendolo, piú civilmente, a contatto con ammalati piú gravi, in modo che, dal confronto diretto, il soggetto in cura tragga personale convincimento di poter, con le proprie forze,

vincere il male, col prendere coscienza dell'abisso in cui cadrebbe ove la propria volontà — che è poi il controllo della propria ragione — non lo sorreggesse.

La storia di Virginia Cunningham, la protagonista del libro di Mary Jane Ward e del film di Anatole Litvak, è, appunto, di una donna affetta da isteria, dovuta ai complessi di Edipo e di colpa, che dal dottor Kik, dirigente di un manicomio, viene sottoposta a tale metodo di cura, fino alla scomparsa totale del fenomeno isterico, comportante l'amnesia parziale e una forma di inibizione sessuale.

The Snake Pit ha suscitato in America grande scalpore, aumentato dall'intervento di esponenti del mondo medico sulla serietà della tesi terapeutica in esso sostenuta. Dall'altro lato, ha scatenato la reazione, non troppo violenta tuttavia, dei circoli dei « benpensanti », preoccupati delle conseguenze che la visione del film poteva avere sugli spettatori.

Tali avvenimenti sono giunti a nostra conoscenza solo di riflesso e, a dir la verità, non sfuggono al sospetto di invenzioni pubblicitarie; veri o falsi che siano, costituiscono comunque gli elementi principali per l'avvío di una discussione sul film.

The Snake Pit certamente appare, anzitutto, come prodotto realizzato sotto l'influenza, da una parte, della moda psicanalitica instaurata ad Hollywood da Alfred Hitchcock, dall'altra dei piú recenti tentativi di « realismo obiettivo », alle cui suggestioni Litvak ha ceduto a seguito della sua esperienza di documentarista, quale collaboratore di Frank Capra per la serie *Why We Fight* (*Perché combattiamo*). Risalgono, infatti, ad epoca successiva alla sua smobilitazione: *The Long Night* (*La disperata notte* - 1947) rifacimento di *Le Jour se lève* (*Alba tragica*) di Marcel Carné, *The Snake Pit* (1948) e, quindi, *Sorry, Wrong Number* (1948), a soggetto poliziesco e psicologico. Manca però del tutto, in queste esperienze di Litvak, l'aspetto piú notevole ed originale, caratterizzante i piú efficaci lavori del « realismo obiettivo »: l'intendimento di spezzare gli schemi tematici della normale produzione per affrontare problemi attuali della vita contemporanea dell'America, magari limitando l'audacia anticonformista alla semplice scoperta di ambienti inediti — o, comunque, prima solo colti nei loro aspetti folcloristici — entro i quali, però, i personaggi cominciano a muoversi sotto la spinta di esigenze che rivelano significati di spiccata natura sociale.

Al contrario, i film di Litvak poggiano ancora su temi di ortodossa impostazione individualistica (che cosa di piú individuale di un « caso » patologico?) e l'ambiente, quando — come nel caso di *The Snake Pit* — è inedito, adempie alla sola, superficiale funzione di evocatore di immagini ad effetto, seppure (merito discreto dell'operatore Leo Tover) contenute in termini di autenticità, almeno apparente.

Ecco perché si indicava nelle reazioni dei circoli moralistici nordamericani il secondo motivo d'interesse presentato da *The Snake Pit,* il quale, appunto, possiede nella scelta dello ambiente il suo piú apprezzabile dato di interesse: la descrizione dei vari reparti del manicomio, fino a quello degli « agitati » (« la fossa dei serpenti »), la presentazione dei diversi tipi di alienati, sono effettuate con evidente sforzo di realismo, di cui testimonia la assoluta esclusione di eccessi a sensazione. Anche il montaggio segue un ritmo discreto, quasi sommesso, avvalendosi piú di panoramiche (lente e brevi) che di stacchi, proprio per non esasperare, con il rischio di invalidarne l'oggettività, gli intenti descrittivi del realizzatore. In questo stesso senso va ricercata l'importanza delle parsimoniose applicazioni della truccatura, specie nei confronti della protagonista Olivia de Havilland la cui interpretazione, ricca di sfumature, ma controllata e misuratissima, costituisce il solo, pieno, valido contributo offerto al regista.

A questi unici elementi, descrittivi e di interpretazione, *The Snake Pit* affida ogni suo interesse ed ogni suo pregio: al di là di essi non c'è niente. E il film, proprio per i brevi termini entro i quali racchiude, fin dall'inizio, con la presentazione di un personaggio

anormale e, quindi, fuori dalla comune realtà, il mondo dei sentimenti e dei conflitti umani, ad altro risultato non poteva aspirare.

l. q.

Enamorada

Origine: Messico - *Regía*: E. Fernandez - *Operatore*: G. Figueroa - *Interpreti*: Maria Felix, Pedro Armendariz, M. Fernandez.

Cominciamo col liquidare, di questo film, l'edizione italiana, davvero orripilante. Una copia mal stampata, un doppiato inqualificabile, e soprattutto una gran quantità di tagli, certuni spiegabili solo dal punto di vista di chi aveva le forbici in mano, e gli altri privi di qualsiasi possibilità di spiegazione. Sistemi del genere non possono far altro che rafforzare l'opinione che vuole che, in determinate condizioni, il cinema non sia né arte né industria. Nessun traduttore di un romanzo di Faulkner si permetterebbe di tagliarne circa un terzo; a tanto non giungerebbe neppure l'editore piú ottuso: e questo per quanto riguarda l'arte. Ma nessun importatore di Studebaker priverebbe l'automobile di una ruota, del carburatore e dei freni, prima di metterla in vendita: e questo, a proposito dell'industria e del commercio. L'edizione italiana di *Enamorada* invece ha subíto proprio amputazioni di tal fatta; sicché il film, per chi non ha avuto l'occasione di vederne la copia originale e integrale, diventa pressoché incomprensibile. E lo diventa, perché in esso v'era, in partenza, qualche cosa che doveva essere compresa, e che meritava di essere compresa. Non avremmo nulla da obiettare se i riduttori tagliassero anche metà di *Bellezze al bagno*: il film non ne soffrirebbe, e non siamo erotomani. Nel caso di *Enamorada,* pochi tagli bastano a snaturare considerevolmente l'opera.

Conviene anche liquidare un altro equivoco: l'equivoco del cinema messicano. S'è parlato, in gran fretta, di un grande cinema messicano. In realtà si sarebbe dovuto parlare di un regista di avanguardia nel quadro di una cinematografia di bassissimo livello culturale e artistico. Non sappiamo se quello che per noi è il capolavoro del cinema messicano, *Redes* (ovvero *I rivoltosi dell'Alvarado*) sia stato, a suo tempo, un'eccezione, un fatto isolato; non sappiamo se il clima storico e politico che lo creò diede origine ad altri film dello stesso valore, ispirati alla stessa tematica e giunti ai medesimi risultati culturali-educativi, cioè artistici. O forse dopo quel semplice ma fortissimo film, cosí profondamente messicano e cosí ampiamente internazionalista, si distese il vuoto, un vuoto che oggi han colmato Fernandez e la sua « équipe »? Fatto sta che oggi, nel cinema messicano, Fernandez è l'eccezione, non la regola. La regola è costituita, se non andiamo errati, da una serie metodicissima di film melodrammatici, dalla recitazione roboante, approssimativa e contorta, dal soggetto puerile e — quel ch'è peggio — falsamente puerile, falsamente « popolare ». In questi film spesso fan bella mostra di sé telefoni bianchi, locali notturni fantasmagoricamente irreali, letti con lo schienale imbottito di raso, scaloni di marmo e sale di soggiorno dotate di bar. Di contro a questi film, le opere di Fernandez paiono stranamente spaesate. Si stenta a credere che le une e gli altri provengano dalla stessa nazione.

Non bisogna però credere che il cinema messicano dei melodrammi e dei telefoni bianchi sia del tutto privo di interesse. Tutt'altro: nel loro genere, quei film sono perfetti. Sono i capolavori del romanzo a fumetti cinematografato. I malvagi vi ghignano diabolicamente, le madri virtuose, sedotte e abbandonate, vi si struggono disperatamente, i dialoghi sono infiorati di battute del tipo: « A noi due, barone », oppure « Ah ah! Riderà ben chi riderà l'ultimo! ». Film di questo genere pongono allo storiografo problemi importanti. Perché al Messico si fanno film simili? Chi li fa? Perché piacciono al pubblico? Domande dalle quali non è possibile sbarazzarsi con l'ironia o la sufficienza.

Questi film sono senz'altro una documentazione del Messico odierno: rispecchiano una situazione. Ma anche i film di Fernandez, all'estremo opposto, sono una documentazione: sono non solo la testimonianza di una tradizione distrutta nel giro di pochissi-

mi anni, ma altresí il volto del vero Messico. In ogni paese vi sono due culture, una vera e una falsa. La cultura di Fernandez è la verità del Messico; gli altri filmacci messicani sono una parte della realtà del Messico. Due fenomeni in aperta contraddizione tra loro, in aperta lotta.

Per questo i film di Fernandez sono cosí spesso buoni film, e a volte grandi film, mentre gli altri non valgono nulla sul piano della cultura. La differenzazione nasce dalle opposte ragioni tematiche. I film di Fernandez sono belli perché il regista sceglie certi soggetti, e ad essi crede; gli altri film messicani son brutti perché hanno invece altri soggetti, ai quali nessun essere umano, dotato di ragione, potrebbe credere. Fernandez non ha film migliori di Gavaldón, Zacarías, ecc., perché realizza migliori inquadrature, angolazioni piú espressive, illuminazioni piú pregnanti, montaggi piú arditi o movimenti di macchina piú funzionali. Fa film migliori perché la sua tematica è piú ricca e complessa; perché egli persegue fini di cultura; perché ha presenti i problemi del popolo messicano, e intende dire qualche cosa agli spettatori. Il rovescio della medaglia balena di colpo quando anche Fernandez sceglie male il soggetto (o è costretto a fare cosí): allora tutte le sue qualità tecniche non sono piú sufficienti a reggere il film, le grandi qualità artistiche dei Figueroa si spappolano nel formalismo piú fastidioso, i bravissimi attori che il regista usa si mutano d'improvviso in manichini. Che cosa è successo? Le inquadrature sono quelle, le angolazioni son quelle, quelle e non altre sono le illuminazioni, i momenti di montaggio culminante, i movimenti di macchina. Manca il film, perché manca il tema realistico. Mentre *Maria Candelaria,* invece, è un film contro l'intolleranza « moralistica » e i residui nella coscienza popolare di concezioni antiquate e decadenti; *Enamorada* è un film contro i pregiudizi di classe; *Río Escondido,* contro l'arretratezza culturale, l'analfabetismo e il fanatismo; *Maclovia* contro la prepotenza di classe, in nome della libertà. Tutti questi film (i migliori di Fernandez) sono di aperto carattere culturale-educativo. Il tema che li sostiene fa sí che in essi le inquadrature, le illuminazioni, il montaggio, ecc., si carichino di carne reale; non rimangano scheletri strutturali. Per contro *La perla* è film formalistico e astratto, un'esercitazione di bravura su tema altrui.

Certo è che i film del migliore Fernandez son materiati anche di ottimo cinema, dal punto di vista strutturale. Ma questo è fenomeno logico e normale. Non si possono affrontare sinceramente certi temi, senza dover anche rinnovare le forme. Contenuti nuovi, realistici e popolari richiedono forme nuove, di grande levatura artistica. Non si scopre un mondo con gli strumenti che fino ad allora non avevano, giustappunto, permesso di scoprire quel mondo nuovo. A contatto con la rovente materia della storia del suo paese, l'« indio » Fernandez crea un cinema d'avanguardia; dal suo contenuto di avanguardia deriva la sua forma d'avanguardia, davvero pura e alta.

Ma perché tutto questo? Per una ragione talmente semplice da parer disarmante. Fernandez in quei film affronta problemi del popolo messicano, ma dal punto di vista del popolo messicano.

Oggi i film di Fernandez hanno la funzione artistica e sociale che ebbero, nell'altro dopoguerra, certi film svedesi, certi film americani. Sono la testimonianza vera di un mondo reale. Onde la loro freschezza, la loro vitalità, e di converso i difetti, le manchevolezze. Quest'arte nasce in un clima polemico e di lotta: logico che sia intrisa di ingenuità (o di una estrema raffinatezza, che è una delle manifestazioni piú conseguenti della vera ingenuità). Altrettanto logico che apra strade. Altri film continueranno a costruire, nel buio di un vicolo cieco, buffi castelli di carte.

Sin dall'inizio del film, Fernandez guida l'occhio dello spettatore su un Messico vero, e quindi inconsueto. Quei rivoluzionari, quella figura grottesca di sindaco voltagabbana che ha subíto il trattamento che si merita, e infine José Juan, il generale. *Enamorada* è impreciso circa la data degli avvenimenti, la esatta posizione dei contendenti. Ciò nuoce grandemente alla forza di persuasione del film; nondimeno l'« aria » è centrata, un clima teso che si apre e chiude su pochi personaggi. Proprio perché tendenzioso, Fernandez è ogget-

tivo, soprattutto nelle prime sequenze, davvero incisive e ricche di significato. José è un generale rivoluzionario concepito e creato al di fuori dei soliti *clichés* della cultura anti-messicana. Lo si confonti col Pancho Villa degli americani, e si pensi a quel che dello stesso generale Francesco Villa cantavano anonimi poeti popolari:

> *Vuela, vuela, palomita,*
> *párate en aquella higuerilla,*
> *avísales a los gringos*
> *que murió Francisco Villa.*

José Juan è un rivoluzionario di tipo anarcoide: ciò spiega tutto il suo comportamento nel corso del film. Non appena innamoratosi della figlia del possidente, ne rilascia il padre, d'altro non si preoccupa che di farsi riamare. Nel finale, persino restituisce il denaro confiscato ai ricchi. Per questo il film, che comincia sul piano epico e si sviluppa sul piano dialettico nei dialoghi tra José Juan e il prete suo amico, subito dopo ha una brusca svolta, e si immerge nella commedia, sfiora la farsa, perde di mordente sociale e ideologico, per poi nel finale tornare sul piano epico, proponendo una soluzione positiva al quesito impostato. Si è voluto vedere, in questa strana curva narrativa di *Enamorada,* un'influenza nociva del cinema americano. Certo traccie di una simile influenza, nel cinema di Fernandez, sono riscontrabili. *La perla* era anche guastata da una festa popolare di carattere folkloristico degna di un coreografo di Hollywood. Ma non bisogna lasciarsi ingannare dalle apparenze, spiegare tutto con la prima interpretazione che viene in mente, e soprattutto non bisogna sopravalutare certi aspetti secondari del film. Se la parte centrale di *Enamorada,* basata sui ripicchi, sulle liti, sugli insulti e gli schiaffi che il generale e la ragazza si scambiano fosse davvero un ricalco di *Accadde una notte,* qualcun altro potrebbe con la massima tranquillità sostenere che invece, alla fin fine, quella parte di *Enamorada* altro non è se non « La bisbetica domata » trasportata al Messico. Altra ingegnosa soluzione, che però lascerebbe tutto allo statu quo ante.

Altre sono le intenzioni di Fernandez. Tenuto conto del clima storico in cui lavora, egli vuole innanzitutto realizzare un personaggio rivoluzionario ch'è all'estremo opposto del tipo convenzionale e mitico del pistolero selvaggio. Difatti José Juan è, sebbene uomo semplice, esperto di dialettica, e quando discute col prete, finisce sempre con l'avere il sopravvento. La prima discussione tra il generale e il prete è, invece, nell'edizione italiana, priva di tutte le argomentazioni che José Juan porta, con l'effetto che è facile immaginare. Altri tagli seguono lo stesso singolare criterio: la sequenza « della porta e degli schiaffi » ci mostra José Juan umiliato e beffato, ma non reca la ritorsione, la ragazza ripagata della stessa moneta. Risultato: ancora una volta il generale ci fa una meschina figura. Quale ragione ha mai indotto il sarto maldestro che ha sforbiciato nel film ad amputare la « sequenza dei fuochi d'artificio » ?

Come s'è visto, il film soffre di numerosi sbandamenti tematici, sia sostanziali che strutturali.

Una prima giustificazione di questo fatto è nelle ragioni stesse che hanno generato il film. José Juan è un anarcoide sentimentale: logico che come tale si comporti. Ma quale è la parte di Fernandez in tutto ciò? A noi pare che la storia di Fernandez sia molto simile a quella di Orozco, per non dire di Rivera. Fernandez ha partecipato alla lavorazione della *Croce di fuoco*: ma il film di Ford contraddiceva profondamente il resto del cinema di Fernandez. Ma i sindacati messicani hanno minacciato lo sciopero generale in tutto il paese se la *Croce di fuoco* veniva proiettato, reputando offensivo quel film americano (ed è sintomatico che i film che costituiscono l'oggetto di tale protesta fossero due: *La croce di fuoco,* e *Scipione l'Africano*). Breton ha spiegato a modo suo l'evoluzione di artisti come Rivera e Orozco, sostenendo che presso gli spagnoli (e quindi, per estensione, i messicani), l'eresia è la massima manifestazione di amore. E' un alibi molto comodo, che imbroglia le carte in tavola in modo pressoché perfetto. Ma non corrisponde alla realtà dei fatti.

Nonostante questi forti sbandamenti, il cinema di Fernandez, e soprattutto quest'*Enamorada* (assieme a *Río Escondido* e *Maclovia*), rimane cinema popolare e d'avanguardia. Dietro a

Fernandez sta tutta la tradizione della cultura popolare messicana. Il volume « Contenido y trascendencia del pensamiento popular mexicano » (Mensaje de la Universidad Obrera de México a la UNESCO, 1947) si apre con quest'analisi del direttore dell'Università Operaia di Messico, Vicente Lombardo Toledano: « Il pensiero del Messico, il pensiero del suo popolo, la sua forma di intendere la vita e di valorizzarla, le sue mete prossime e lontane, i suoi ideali circa la propria esistenza e il destino dell'umanità, sono il prodotto dei due moventi che lo hanno accompagnato dalle origini ad oggi, nel corso della sua evoluzione storica: la lotta contro la miseria, e la lotta contro l'oppressione. La ricerca dei diritti essenziali dell'individuo — il diritto alla libera espressione del pensiero, il diritto alla libertà di creare, il diritto al lavoro, il diritto alla cultura e il diritto di vivere senza affanni, cosí come lo slancio verso il progresso e il sentimento dell'indipendenza nazionale, son stati nel popolo messicano il risultato naturale della sua lotta contro l'oppressione e la miseria ».

Questa formulazione inquadra non solo la poesia, la narrativa e la pittura messicana d'oggi, ma altresí il cinema di Fernandez. Non a caso *Río Escondido* si apre con gli affreschi del palazzo del Governo a Messico, che raffigurano la storia del popolo messicano. La prima fonte del cinema di Fernandez è la cultura del popolo messicano: per questo egli sa rivelare appieno le magnifiche architetture barocche nate dal lavoro tenace e ispirato del suo popolo. Per questo il suo José Juan ama la pittura messicana del settecento, e ne è intenditore: fino a proporre al prete di mutar la posizione del quadro di Juarca ond'esso sia in miglior luce nella sagrestia semibuia. Per questo egli denuncia il razzismo, e la bassezza morale di quel borghese che per aver salva la vita offre a José Juan la moglie. Per questo, stilisticamente, egli si riallaccia alla grande pittura di Rivera, Siqueiros e Orozco, del periodo in cui questi artisti erano all'avanguardia. *Río Escondido* è l'equivalente dell'incisione di Alfredo Zalce « México lucha contra el analfabetismo y levanta centenares de escuelas ». Il finale di *Enamorada* ricorda la litografia di Alberto Beltrán « La unidad del pueblo vence la miseria y la opresión ». Certi bianchi e neri precisissimi fermi stagliati della *Perla* equivalgono all'incisione di Fernando Castro Pacheco « Negando los más elementares derechos humanos la Reacción festeja el epílogo de la huelga de Río Blanco ». E l'Emiliano Zapata di un ritratto di Miguel Covarrubias par esattamente il José Juan che Pedro Armendariz recita in *Enamorada.*

Per questo, e per la posizione che il cinema di Fernandez ha nel quadro del cinema messicano odierno, *Enamorada* è l'opera d'avanguardia, tipicamente messicana ma anche internazionalista nel contempo. Bisogna tener conto del fatto che il cinema di Fernandez è condizionato dall'attuale situazione politico-sociale del Messico piú di quanto lo sia la narrativa, la poesia e la pittura dei suoi amici.

Opera troppo spesso incline alla deviazione, *Enamorada* riesce a mantenersi sul piano artistico e culturale di *Río Escondido* e di *Maclovia* per l'amore che Fernandez porta al suo paese e al suo popolo. Si vedano i bellissimi movimenti di macchina nella chiesa, che rivelano una ricchezza inventiva eccezionale sia nell'architettura che nella tecnica che questa architettura esprime; o i campi lunghi nel paese e fuori; gli occhi di Maria Félix ripresi in dettaglio; o i tre cantori di una delle piú belle serenate che il cinema abbia mai realizzato. Nei momenti migliori di *Enamorada* Fernandez agisce come poeta davvero, e può farlo perché ha un tema basilare realistico.

Resta da studiare il problema dell'influenza del cinema sovietico sul cinema messicano d'avanguardia. Noi riteniamo che si tratti di un'influenza di complesso, non di dettaglio. Eisenstein ha certo dato una grande spinta alla marcia del cinema messicano: ma la sua interpretazione del paese, cosí come traspare da *Que viva México!*, era piuttosto mistica e astratta, simbolica e formalista. E' probabile che sia proprio Eisenstein il responsabile di certi formalismi esasperati che sovente conducono Figueroa al compiaci-

mento statico e al distacco dal tema. In *Redes* c'era, semmai, l'influenza del *Potemkin* e della *Linea generale*. Dietro a *Río Escondido* pare profilarsi *Il maestro* di Gerasimov; e dietro a *Enamorada, Il commissario di brigata Ivanov* di Rasumny.

g. v.

Il mulino del Po

Il mulino del Po — origine: Italia, 1948 — *Casa produttrice e distributrice*: Lux Film — *produttore*: Carlo Ponti — *regía di* Alberto Lattuada — *sceneggiatura di* Federico Fellini *e* Tullio Pinelli, *dalla riduzione di* Riccardo Bacchelli, Mario Bonfantini, Alberto Lattuada, Carlo Musso, Sergio Romano, *basata sul romanzo omonimo di* Bacchelli — *fotografia di* Aldo Tonti — *scenografia di* Aldo Buzzi — *musica di* Ildebrando Pizzetti — *costumi di* Maria de Matteis — *interpreti*: Carla del Poggio, Jacques Sernas, Mario Besesti, Giulio Calí, Anna Carena, Giacomo Giuradei, Leda Gloria, Nino Pavese, Isabella Riva, Dina Sassoli, Domenico Viglione Borghese, Pina Gallini.

L'anno scorso, recensendo *Senza pietà,* mi accadde di notare come ad Alberto Lattuada, temperamento acuto di narratore, si imponesse ormai la necessità di una scelta, la quale valesse a disimpegnare la sua ispirazione dalle pericolose alternative di un eclettismo, che lo spingeva di continuo da un gusto decorativo e formalistico ad uno risentitamente « neorealistico ». *Il mulino del Po* giunge, in un certo senso, a dimostrare come Lattuada abbia avvertito l'esigenza di uscire dall'*impasse*. Ma non imboccando decisamente e definitivamente una delle due strade fin ad ora saggiate, bensí tentando tra esse una fusione, che non avesse l'aria del compromesso, ma del superamento, nel nome di una piú universale istanza. Dell'esperienza neo-realistica è rimasta a Lattuada una volontà di impegnarsi in un senso sociale, da quella formalistica una tendenza a curare armoniosamente la composizione del quadro. Ma — e questo mi sembra il punto importante — Lattuada ha qui per la prima volta disancorato l'assunto dalle pastoie di un « cronachismo » nero e l'ha proiettato su un piano non episodico ed effimero, ma su un piano storico. La ambizione era evidente e, di per sé, lodevole. Scegliendo, entro la vasta materia che gli offriva il romanzo tripartito di Bacchelli, la zona centrale dell'ultimo episodio, quella relativa agli amori di Berta e Orbino, nel quadro dei moti agricoli del tardo ottocento nella pianura padana, Lattuada ha inteso sottrarsi alle lusinghe di una polemica spicciola e contingente ed enucleare, nella perennità di talune esigenze, nel ricorrere di talune « costanti », le ragioni di una non dichiarata, ma pur sottintesa, attualità dell'opera.

Il mulino del Po vuol essere quindi, anzitutto, il ritratto di un'epoca e di una società, vuol illustrare una condizione ed un fenomeno, quale quello delle prime rivendicazioni del proletariato agricolo, che cominciava ad assumere una coscienza di classe. Rispettoso della impegnante ampiezza del quadro, non meno che persuaso dalla distaccata vena del romanziere, Lattuada si è imposto uno scrupolo di obiettività, cercando di far propria la « ragione degli altri », di descrivere con un massimo di chiarezza e di partecipazione la posizione del proprietario agricolo, come quella dei mugnai, come quella dei braccianti. Non è detto che le predilezioni di Lattuada rimangano del tutto celate, che una piú alacre simpatia non affiori qua e là, che un intento critico non sia rivelato da certo ironico gusto caricaturale applicato alla borghesia (e pericolosamente incline alla stampa fine a se stessa, da cui il regista dimostra non essersi saputo completamente distaccare). Ma l'insieme del ritratto vuole aspirare ad una validità storica, ad un distacco appassionato: certi aspetti di quel proletariato, di cui si tende a spiegare i moventi del risveglio, sono presentati senza la preoccupazione di renderli simpatici ad ogni costo. Si veda la sequenza del comizio (dove una pericolosa deviazione di gusto è rappresentata dalla intemperante eccessiva figura della oratrice anticlericale), si veda la sequenza del con-

flitto tra scioperanti e forza pubblica, con l'assalto delle donne alla truppa che pure si è astenuta dal fare fuoco, moto che sembrerebbe arbitrario e ingiustificato, ma che pur potrebbe rispondere a certi tratti di psicologia delle collettività. Occorre avvertire però che, in pratica, il vagheggiato ritratto storico, pur nella sua inconsueta e attenta ampiezza di respiro, non finisce di appagare, a causa di una impossibilità inerente nel proposito stesso. Poiché al narratore cinematografico mancano taluni di quei sottili strumenti di analisi, che consentono al romanziere di fondere serenamente le esigenze del saggio storico con quelle del puro racconto, di scendere addentro nei moventi piú remoti di certi fenomeni, mancano talune facoltà « ragionative », che sono invece compensate da pregnanti facoltà di sintesi oppure da suggestive possibilità di descrizione e rappresentazione visiva. A queste si è affidato Lattuada, con provveduta precisione e coerenza espressiva, cosí che il suo panorama, pur esauriente in un senso un po' esterno, e inconsuetamente allargato, non può sottrarsi al pericolo di una non approfondita lena di indagine. Gli estremi di una situazione complessa risultano cosí piuttosto « dati » che scrutati, il ritratto appare ad « istantanea »; cristallizzato al di fuori di una possibilità di effettiva disamina di cause e di effetti. Il che non è, naturalmente, bastevole a far muovere grave appunto al regista, per chi tenga presenti gli accennati limiti dei mezzi a sua disposizione. Che gli sono invece valsi per soddisfare una sua vena di « pastellista » equilibrato, il quale, tuttavia, scosse le lusinghe di un compiaciuto calligrafismo, ha irrobustito la propria ispirazione al contatto con una realtà ripetutamente affrontata. Cosí *Il mulino del Po*, pur essendo opera di sorvegliato gusto visivo, di rilevanti virtú decorative, di notevole risalto fotografico, non appare viziato dal compiacimento per la bella immagine. Questa risulta dalla intelligente fusione di un bruciante paesaggio e di elementi umani, cui il costume conferisce spesso suggestivo fascino pittorico. Ed è calata in una struttura narrativa assai piú coerente e univoca che in opere precedenti dello stesso regista, la cui attitudine ad un fervido narrare riceve ulteriore conferma da episodi di esatta misura o di alto respiro come quelli del ballo paesano, dello sciopero, del conflitto tra braccianti e forza armata.

Ancora una volta quello che conta, in un film di Lattuada, ma con maggiore impegno ed equilibrio che altrove mai, è il polso narrativo. Ma è doveroso soggiungere che la direzione del suo assunto, a carattere spiccatamente corale, gli ha impedito di soffermarsi convenientemente sulle psicologie individuali, che risultano sovente un po' frettolose e soltanto abbozzate. Di un simile inconveniente, che vieta una piú integrale partecipazione dello spettatore al dramma, va data imputazione sia agli estensori dello scenario, fuorviati dalla stessa vastità della materia, pur condensata e decurtata, sia agli attori, la varietà della cui provenienza e l'ineguaglianza dei cui stili conduce ad un sensibile divario nei risultati. Si vede cosí un Jacques Sernas troppo « signorino », palesemente inadeguato per esangue opacità alla parte di Orbino, che richiedeva diversa densità umana. D'altro canto, una Isabella Riva appare piú positiva come maschera che come interprete, affidata com'è ad una sostanziale retorica (da cui, piú gravemente, è dominata, tra gli elementi di contorno, Pina Gallini). E Giacomo Giuradei, fisicamente interessante nella sua bovina animalità, non manca di rivelare, specie nei primi piani, e al di là di qualche istintivo accento felice, la propria sprovvedutezza di interprete. Risultati piú apprezzabili hanno fornito il Viglione Borghese, il Calí, la Gloria, il Pavese, il Besesti. Siamo, con questi ultimi due nomi, al polo opposto, quanto a formazione e a mezzi, del Giuradei, anonimo contadino: e la espressione non manca di suggerire talvolta, pur nella sua vigoría, una certa « maniera ». Immune di rilievi mi è sembrata Carla del Poggio: che, disponendo pur essa di un personaggio un po' generico, gli ha conferito una fresca schiettezza di vita.

g. c. c.

Formato ridotto

I cine-amatori italiani in linea.

Si è svolto a Montecatini dal 4 all'11 luglio il Convegno Nazionale per i problemi della cinematografia a formato ridotto.

Nella prima parte di questo Convegno si è trattato dei vari argomenti che potevano interessare il formato ridotto nei suoi problemi tecnici ed industriali, e precisamente del seguente ordine del giorno:

Edizione delle pellicole 16 *mm.*: diritti di riduzione - tempo corrente tra la prima visione della pellicola in 35 e quello della stessa in 16 mm. - eventuale e speciale considerazione per quanto riguarda la presentazione di pellicole 16 mm. non ancora autorizzate per il normale esercizio, ma solo per determinate comunità: collegi, cine-club, ecc. - edizione di documentari e cinegiornali - supporto del nastro pellicolare, ecc.;

Riduzione a stampa pellicole 16 *mm.*: problemi tecnici della riduzione - costi attuali - possibili economie - apparecchiatura tecnica;

Esercizio: problemi tecnici - circuiti - preparazione degli operatori - diritti erariali, ecc.;

Varie: Alla discussione dei vari argomenti, per i quali erano relatori rispettivamente don Emilio Cordero della Parva-Film; l'ing. Tavazza della O.M.I. ed il dott. Criscuolo della Scalera 16, hanno largamente partecipato gli intervenuti al Convegno che si è svolto per circa 4 giorni.

Erano presenti ai lavori il Senatore Guglielmone che fa parte del Gruppo Parlamentare per la cinematografia; il Segretario Generale dell'Associazione Industriali dello Spettacolo, avv. Cilenti, e sempre per questa Associazione gli avv. Villa e Tufaroli; il Presidente di Cinecittà comm. Tito Marconi; l'avv. Monaco per l'A.N.I.C.A.; l'ing. Franchetti ed il dott. Guerra per la Sezione A.N.I.C.A. formato ridotto; per il Centro Cinematografico Cattolico il dott. Avetta ed il dott. Angelicchio; per la INCOM l'avv. Cedraschi; il dott. Borney dell'Angelicum-Film; vari tecnici e specialisti del formato ridotto, nonché i segretari dei cine-club e precisamente: Tullio Mainardi per Trieste; Viseu per Trento; Aldo Nascimben per Treviso; Giorgio Trentin per Padova; Giuseppe Ghedina per Cortina d'Ampezzo; Vincenzo Marra per Brescia; Ubaldo Magnaghi per Milano; Leonardo Algardi per Casalmonferrato; Mario Allodi per Parma; Dino Fiorini per Arezzo; Fulvio Cardone per Roma; Leo Castellano per Napoli; Ignazio Rossi per Salerno; Luigi Sansone per Cosenza. La Federazione Italiana Cine-amatori era rappresentata dai propri consiglieri Ubaldo Magnaghi, Vittorio Gallo, Marcello Bollero, Paolo Volta, Ignazio Rossi, Pietro De Mattia.

L'intervento di tutti gli esperti sopra menzionati ha dato ai lavori l'impronta del massimo interesse. E' risultato innanzi tutto sfatato il preconcetto di una inimicizia o di una rivalità tra i formati cinematografici 35 e 16 mm. Al riguardo il Segretario Generale dell'A.N.I.C.A. e l'avv. Villa hanno dimostrato che non vi può essere nessun attrito fra questi due settori della cinematografia, che hanno ognuno un campo ed un compito proprio.

Si è concluso anche con il rilevare una certa interdipendenza dei due formati nella stessa economia del cinema-

tografo, nel senso che potrà essere possibile che determinati cinema marginali nel formato 35 mm., quelli appartenenti al cosidetto « piccolo esercizio », possano un giorno trasformarsi nel formato 16 mm.; se ciò sarà conveniente da un punto di vista economico; viceversa potrà avvenire che determinate piccole località accolgano con tale entusiasmo il cinema pioniere «16 mm.» che l'esercente potrebbe trovare in seguito la propria convenienza a trasformare la sala dal 16 al 35 mm.

In modo particolare è stato sottolineato l'alto costo di noleggio delle pellicole 16 mm. dovuto ad eccessivo prezzo della cessione di diritti ed anche alla qualità dell'attuale supporto del Film Ferrania, troppo fragile, che consente un numero piuttosto limitato di passaggi incidendo cosí in modo notevole sul costo. Si è poi parlato di riduzione di tasse; di facilitazioni di vario tipo; di una maggiore speditezza nel concedere l'apertura di nuove sale 16 mm.

A conclusione dei propri lavori la prima parte del Convegno si è conclusa con questa mozione:

Constatato che la cinematografia a formato ridotto ha fatto notevoli e rapidi progressi, elevando il numero delle sale da poche centinaia ad oltre un migliaio;

Rileva che tale incremento, pur costituendo un sicuro indice di rapido progresso, è ancora lontano dal livello necessario per dare al formato ridotto una efficace autonomia e consistenza economica che consenta di risolvere le attuali difficoltà di produzione, riduzione e costi;

Concorda nel riconoscere l'alto valore della diffusione capillare del cinematografo a mezzo del formato ridotto in centri e comunità sprovviste di cinema; *Ritiene* che si rendono necessari nuovi provvedimenti atti ad agevolare e potenziare l'esercizio e specialmente la diffusione del formato ridotto nelle località ove quello normale non potesse trovare una sufficiente base economica:

Propone intanto, in considerazione della funzione educatrice e progressista del formato ridotto, di avanzare le seguenti proposte:

a) che le domande di apertura di nuove sale in località che richiedano particolari istruzioni per la coesistenza di altre sale cinematografiche vengano sollecitate con l'intervento diretto del Ministero competente che stabilisca alle autorità locali un ragionevole e perentorio termine per la istruzione della pratica;

b) che le domande di apertura di nuove sale in località dove non esista già un cinematografo possano essere inoltrate direttamente, come d'altronde già previsto dalla Legge, alla Direzione Generale dello Spettacolo, corredate dai dati tecnici e da una dichiarazione del Prefetto che attesti la inesistenza di altre sale cinematografiche nel comune richiedente; la Direzione Generale dello Spettacolo conceda, a presentazione di tali documenti un immediato permesso provvisorio di agibilità, da sostituire con la licenza definitiva a pratica esaurita;

c) che in analogia a quanto già praticato per altri settori industriali, venga concessa alle sale di nuova apertura a formato 16 mm. la esenzione, per almeno un biennio, dalle tasse e diritti erariali e dalle formalità connesse alla tutela dei diritti d'autore.

* * *

La seconda parte del Convegno era dedicata, come si è già detto, al settore cinematografia d'amatore ed erano all'ordine del giorno i seguenti argomenti:

a) Federazione Italiana Cine-Amatori;

b) Cine-Club, loro compiti e funzioni in dipendenza anche alla loro particolare ubicazione;

c) Potenziamento dei Cine-Club;

d) Impianti tecnici, esercitazioni;

e) Collegamenti anche a mezzo delle riviste specializzate;

f) Calendario nazionale delle manifestazioni a formato ridotto;

g) Concorso ufficiale per la premiazione delle migliori produzioni;

h) La F.I.C. ed i suoi rapporti internazionali-nazionali;

i) Varie.

Si è innanzi tutto preso atto in sede di Convegno della efficacia dei lavori iniziali della neo-Federazione Italiana

Cine-amatori che si era subito preoccupata di prendere contatto con i cine-club già esistenti incoraggiando al tempo stesso la organizzazione di nuovi club là dove pareva possibile. La necessità di un Convegno si era subito rilevata per stabilire l'inizio di collegamenti personali tra i vari dirigenti ed i rappresentanti della Federazione ai fini di una maggiore efficacia nei futuri lavori.

I tre giorni di discussione sui vari argomenti da trattare sono stati improntati alla piú grande vivacità che risponde del resto esattamente al fattore essenziale che è alla base di questo simpatico movimento: l'entusiasmo.

La necessità e la opportunità di potenziare nel modo piú idoneo i vari cine-club e ricercarne le possibilità sono state oggetto di molte proposte e cosí anche l'impostazione di una attività di carattere generale ed una di carattere speciale corrispondente alla particolare ubicazione dei cine-club (film di montagna; film scientifico-medici; turistici, ecc.).

Il grande interesse dimostrato dalla Presidenza del Consiglio nel seguire i lavori del Convegno si è dimostrato nel modo piú completo con il personale intervento nella seduta conclusiva del Vice-Presidente del Consiglio on. Piccioni che ha espresso l'interessamento del Governo per questa attività e le sue intenzioni di favorire ed appoggiare lo sviluppo delle attività dei cine-amatori. Questo è stato certamente il suggello migliore che la riunione di Montecatini poteva avere.

A termine dei lavori i cine-amatori hanno votato la risoluzione che si riporta:

1) Ha ravvisato nell'attività della F.I.C. il coordinamento ed il potenziamento delle attività dei Cine-club Federali e dei singoli Cine-amatori, auspicando che sia nei Cine-club che nella stessa Federazione siano accolti tutti coloro che per il loro passato e per la loro personalità nel campo delle scienze e delle arti intendano contribuire allo sviluppo della attività di produzione non professionale.

2) Per disciplinare e coordinare le manifestazioni periodiche del formato ridotto sia agli effetti del calendario da stabilire, che del loro compito speciale, segnala la necessità di favorire e riconoscere le seguenti tre manifestazioni con le caratteristiche sotto specificate:

a) con sede permanente a Montecatini, l'istituzione di un concorso Nazionale per il Film in Formato Ridotto di cine-amatori a carattere non professionale;

b) a Gardone una manifestazione periodica e specializzata per Film a Formato Ridotto di carattere educativo-didattico;

c) a Salerno, in considerazione degli sforzi compiuti e delle realizzazioni conseguite negli scorsi anni da questo Cine-club nell'organizzazione di manifestazioni sia nel campo nazionale che in quello internazionale — riconferma e designa questa località e per essa il Cine-Club Salerno per la manifestazione piú completa e riassuntiva a carattere nazionale ed internazionale. Ciò non soltanto come concorsi per il Formato Ridotto professionali, film ridotti dal 35, concorsi e rassegna in campo industriale e commerciale, tecnico e meccanico, ma anche nel settore della produzione non professionale.

3) Chiede alle competenti Autorità governative di segnalare all'UNICA la affiliazione ad essa della F.I.C. essendo questa la organizzazione nazionale ufficialmente riconosciuta dal Governo.

4) Stabilire rapporti e contatti con altre Federazioni Estere che si propongono gli stessi scopi.

5) Tenuto presente che i cine-amatori Italiani hanno, nella gran parte saputo della organizzazione di un concorso e Congresso in Italia (UNICA) con tevole ritardo, si auspica l'intervento del Governo affinché il concorso sia rinviato di almeno tre mesi per rendere possibile una ampia ed efficace partecipazione.

6) Compiere al piú presto un censimento che dia un esatto quadro delle attuali possibilità dei Cine-club Federati; nello stesso tempo sia in seguito a segnalazione dei Cine-club Federati che ad iniziativa della F.I.C. dovranno essere fatti opportuni passi per tornare in possesso del patrimonio tecnico dei disciolti Cine Guf e della ex-Gil (Cinecamere, proiettori, cineteche, parchi lampade, eventuali teatri di posa, ecc.). Elaborare parimenti uno statuto tipo da proporre ai nuovi costituendi Cine-club.

7) Si prende atto e si ringrazia il Presidente comm. Tito Marconi per il promesso appoggio tendente ad agevolare e potenziare l'opera dei Cineclub.

8) All'unanimità di voti è stato formato il Comitato della Federazione cosí composto: Presidente comm. Tito Marconi; Vice Presidente dott. Gianni De Tomasi; componenti: Avetta del C.C.C.; Di Francesco di Milano; Marcello Bollero cineamatore; Pietro De Mattiá della stampa; Vittorio Gallo cineamatore regista; Ubaldo Magnaghi cineamatore regista; Domenico Paolella cineamatore regista; Ignazio Rossi, Cineclub Salerno; Giorgio Trentin, Cineclub Padova; Segretario: Paolo Volta; Revisori: Eitel Monaco e F. Saverio Cilenti.

* * *

L'attività della Federazione Italiana Cineamatori è iniziata immediatamente sia in campo nazionale che internazionale.

Nell'ambito nazionale sono stati presi contatti con l'Ente Italiano Cineamatori e nel corso di una laboriosa seduta a Milano i Presidenti della F.I.C. comm. Tito Marconi e il Presidente dell'E.I.C.A., conte Pier Maria Annoni, ed i consiglieri dei due organismi sono addivenuti alla decisione unanime di fondere le due organizzazioni per dar vita ad una unica Federazione Nazionale robusta ed efficente che consentisse il piú rigoglioso sviluppo per iniziative peculiari a questo settore. Nasceva cosí la F.E.D.I.C. (Federazione Italiana Cine Amatori). Anche i due consigli si fondevano e si stabiliva che la futura attività di questo organismo sarebbe stata articolata su una presidenza a Roma ed una vice-presidenza a Milano.

L'auspicata fusione quindi dei cineasti amatori in un unico potente organismo è ormai un fatto compiuto.

La F.E.D.I.C. si occupava immediatamente di stabilire i propri rapporti nel settore internazionale e prima di tutto con la Unione Internazionale Cineamatori: U.N.I.C.A. stabilendo immediati contatti personali con il suo Segretario Generale M. Borrel e con il Presidente M. Aval presidenti rispettivamente in Svizzera e Francia.

In una riunione tenuta a Milano con il Segretario Generale M. Borrel si è parlato della prossima manifestazione dell'U.N.I.C.A. in Italia a Campo di Fiori (Varese) mentre è stata confermata tale sede per lo svolgimento del concorso internazionale di cinematografia a Formato Ridotto e della riunione del Consiglio Generale dell'Unione Internazionale sopra menzionata, su richiesta della Federazione Italiana il Congresso è stato rinviato di qualche mese data l'importanza di un nuovo tema che da parte italiana si proponeva di aggiungere all'ordine del giorno dei lavori del Congresso.

Questo tema: « *I cineamatori e la cinematografia d'amatori nel campo della reciproca conoscenza e migliore intesa tra i popoli* », è stato accolto con entusiasmo da parte dell'Ufficio Internazionale che ne ha valutato tutta la importanza, dato che a questo congresso potranno partecipare anche coloro che intendano inviare solo relazioni su questo argomento, senza intervenire personalmente, oppure brevi pellicole a formato ridotto che possano comunque interessare e sviluppare questa tesi.

Tale prova di buona volontà da parte di una categoria cosí vasta e piena di entusiasmo quale è quella dei cineasti — può forse fornire lo spunto a qualche sana e preziosa iniziativa di pace nell'attuale atmosfera internazionale.

Gianni De Tomasi

Rassegna della stampa

Cinema d'arte e morale cattolica

« Sight and Sound » pubblica questo articolo di Padre John A. V. Burke dell'O.C.I.C., nel quale alcuni fra i piú urgenti problemi della creazione cinematografica e della sua libertà sono esaminati dal punto di vista cattolico.

Si parla molto, nel nostro tempo e nel mondo della cultura cinematografica, di Arte e di Libertà dell'arte. Ci si chiede se il cinema può essere libero. A mio giudizio, due motivi determinano la crisi della libertà del cinema: il fattore finanziario, e la concezione materialistica. E' difficile dire quale dei due motivi abbia l'influenza piú nefasta.

Pur notandosi un'atmosfera di crisi nell'industria e nel mercato cinematografici, per l'antagonismo, soprattutto, tra il prodotto americano e le industrie nazionali, il fatto è che il pubblico continua ovunque a pagare per vedere film, e continuerà ad essere disposto a pagare, comunque. La crisi, quindi, è soprattutto nel cinema come arte. Ed uno dei motivi determinanti, anzi il più poderoso di tali motivi, è il prepotere del danaro, cui si attribuisce l'ultima parola. La conseguenza è che tale arte, invece di arrivare ad avere, come l'ebbero le arti antiche, una benefica funzione di elevazione dell'umanità, ha al contrario l'azione degradante dell'oppio.

Non si può dire, d'altra parte, che i film i quali pretendono di recare un messaggio spirituale siano in genere piú soddisfacenti di quelli realizzati con obiettivi di puro svago. Notiamo, ad esempio, un nuovo puritanismo, un riassommare delle eresie artistiche dell'era vittoriana, quella del falso gotico, e un gusto per certa iconografia pseudo-religiosa, che tanto male ha sempre fatto e fa al vero sentimento religioso cattolico. Si vedono, inoltre, film che sono prodotti, spesso in piena coscienza, di storture spirituali: e tali film, religiosi, o meglio cosiddetti tali, creano un sentimento che è ben lontano dal vero sentimento religioso: e non sono certo le vere opere d'arte religiosa che il cinema può esprimere.

« Ricordiamo le parole di Maurice Cloche, affermando che è necessaria oggi una forte ed audace immaginazione poetica, quella degli artisti cristiani dei periodi aurei della Fede, capace di scuotere gli artisti del nostro tempo, i discendenti degli uomini che crearono le grandi cattedrali, dei pittori e dei poeti, e far rivivere in loro lo spirito di quegli artisti, i quali non ebbero timore di figurare l'Uomo con tutte le sue debolezze, i suoi errori, la sua fragilità corporale, e furono altresí capaci di rivelare le meraviglie della vita spirituale, della vita dell'anima. E ricordiamo Papa Pio XI, che nella sua enciclica sul cinema disse: « Il proponimento dell'Arte, la sua ragione d'essere, è nella possibilità che essa ha di contribuire alla perfezione della persona morale dell'uomo ». La funzione dell'artista è di completare, in quel senso, la persona umana. E non si arriva a questo nello spirito di certa pia letteratura, densa di impossibili Santi dolciastri, saccarinati: né, certamente, con il materialismo grossolano, tanto spesso inquinato di sensualità di certa letteratura psicoanalitica moderna. Questo cinema opera contro la libertà della persona umana.

Ricordiamo ancora Papa Pio XI, il quale disse che "un buon film può esercitare una profonda influenza, moralmente". E ripetiamo l'ammonimento di Cloche che il cinema è oggi anche troppo schiavo del danaro perché a tale schiavitú si aggiunga l'abbiezione della disonestà artistica. Ammettiamo che il cinema sia, e continui ad essere, una forma di svago per gran parte del pubblico: ma anche nello svago deve esservi una linea ,un senso morale. Considerando, d'altra parte, un cinema di piú alto livello, di maggiore dignità artistica, e che intenda di recare un messaggio ed avere un significato, umano, sociale, dobbiamo dire che si contano sulle dita di una mano i film, realizzati nel dopoguerra, che abbiano avuto ad un tempo dignità artistica, valore umano universale, e che siano stati anche realizzati in piena indipendenza economica: *Roma città aperta, Monsieur Vincent,* o, forse, *Louisiana Story,* per esempio. Ciò non toglie che vi siano stati molti altri film degni, sotto quei punti di vista: ma si tratta di film realizzati senza piena libertà artistica e morale, e quindi sono messaggi lanciati dalla cattività, in fondo.

Nulla di dannoso, dal punto di vista religioso, morale, sociale, dovrebbe venire dal cinema. Cosí disse Pio XI. Ed oggi l'OCIC si studia di porre in atto questo monito del Pontefice, operando per un cinema capace di contribuire al miglioramento morale e spirituale dell'umanità: e studiandosi, tra l'altro, con il Premio annuale, di invogliare i produttori cinematografici ad usare a fini degni il mezzo d'espressione che hanno nelle loro mani, e indurre i registi ad una linea di onestà artistica. Perché, e sia detto e ripetuto sempre ,non c'è vera arte se l'artista tradisce la sua responsabilità morale ed usa coscientemente i suoi mezzi di espressione a fini immorali. Non è vero d'altra parte, che il potere del danaro sul cinema sia cosí forte ed ineluttabile, e che il cinema non possa liberarsi e produrre opere degne. Né è vero che il cinema sia, per sua natura, incompatibile con la morale cattolica fondamentale. Paul Van Zeeland, sottolineando come il cinema non abbia ancora sufficientemente compreso le proprie possibilità come mezzo per la diffusione e l'incremento del benessere e dell'elevazione spirituale nel mondo, rilevava ultimamente che "le esperienze della Chiesa in tale campo possono essere ancora dei fatti d'avanguardia, in tema di studi cinematografici in quel senso". Citando ancora Pio XI, "il cinema deve contribuire alla comprensione tra le nazioni, tra le classi sociali e le razze, deve agitare le cause giuste, proporre esempi di virtú, e aiutare la formazione di un ordine sociale giusto nel mondo".

Una concezione filistea domina ancora troppo il cinema. Come ha detto Georges Rollin, il cinema non ha ancora superato l'era della materia, e deve ancora giungere a quella dello spirito, del pensiero, dell'intelligenza: verrà un giorno in cui esso scoprirà l'esistenza dell'anima. E' questo il motivo, tra l'altro, per cui nessun film tratto da opere spirituali di Graham Greene può dirsi pienamente realizzato. Un'eccezione, opposta, è *Le sorcier du ciel.* Fa tanto bene sentire che c'è un gruppo di artisti, a cominciare da Maurice Cloche, che sfidano la dittatura del « vitello d'oro », e che combattono una lotta donchisciottesca per un cinema inteso a beneficio dell'umanità. Mentre ci disgusta, d'altra parte, vedere il cinema trascinato da parti politiche, quali che siano: perché legare l'arte ad una causa politica, o legarla all'oro, vuol dire, in ambedue i casi, privarla della sua piú grande gloria, e cioè del contributo che essa può dare all'elevazione di tutta l'umanità.

John A. V. Burke

Televisione e film

René Clair è il cineasta che piú si occupa in Francia del problema della televisione, con studii e scritti, ponendolo in termini di cinema. Riportiamo da " Les nouvelles litteraires " un suo corsivo, nel quale è lucidamente impostato il problema particolare del montaggio, nel quadro di quello fondamentale della televisione indiretta, di fronte all'opera cinematografica drammatica.

Il ricordo del giudizio che Thiers diede sulle prime ferrovie, e quello di Mme. De Sévigné su Racine e sul caffè, porta gli appassionati delle predizioni a riflessioni salutari. Anche sulla televisione. Ora, mi pare imprudente parlare dell'avvenire lontano della televisione, perché tale avvenire sarà determinato, oltre che dal progresso tecnico, dalle condizioni economiche e sociali. Però, forse non è fuori luogo parlare del suo avvenire immediato: vale a dire, di quello che in futuro sarà considerato come il primo periodo della televisione.

Speriamo che essa non conosca le malattie infantili che hanno accompagnato la nascita del cinema sonoro. Ricordiamo l'epoca del *Cantante di jazz,* e l'entusiasmo puerile di certi belli spiriti, di quelli sempre tesi a lanciarsi dietro gli specchietti da allodole delle novità. Sembrò, allora, che tutto quello che il cinema aveva realizzato durante trent'anni così ricchi di invenzioni e di scoperte rivoluzionarie dovesse esser gettato via perché un suono usciva da un altoparlante nel momento in cui si vedeva aprirsi la bocca di Al Jolson. Il seguito dell'avventura è noto, e oggi basta rivedere *Intolerance* o *Il Pellegrino* per rendersi conto che l'essenziale del cinema è apparso prima del 1927, e che, se si considera il fondo e non la forma, i successivi progressi appaiono secondari.

La televisione può presentare sullo schermo sia scene registrate direttamente — che si svolgono, cioè, al momento stesso in cui lo spettatore della sala le vede — sia immagini precedentemente filmate. Ora, la televisione diretta è indubbiamente molto superiore al cinema normale quando si tratta di presentare le immagini di avvenimenti che hanno un carattere di attualità: si può dire, anzi, che nel dominio del documentario bruto, della cineattualità, la televisione ha già vinto il cinema. Ma, se si tratta di immagini cinematografiche composte, vale a dire di una opera cinematografica drammatica, scritta da un autore, interpretata da attori ,allora a che serve la televisione diretta? Se io vedo Laurence Olivier in *Amleto,* per esempio, mi interessa poco o niente sapere se la scena del cimitero si svolge materialmente a venti chilometri da me, nello stesso momento in cui io la vedo sullo schermo, o se è stata filmata venti giorni prima: se, cioè, è televisione diretta oppure film normale, proiettato per televisione, indiretta. Non noterò una differenza rilevante, interessante, tra un'immagine trasmessa direttamente su uno schermo per televisione, e la stessa immagine filmata prima e poi teletrasmessa, sullo stesso schermo: come alla radio, del resto, è estremamente difficile, e sostanzialmente senza importanza ,distinguere una emissione diretta da una ritrasmissione.

Il problema, quando la televisione è di fronte ad un'opera drammatica, è un altro: si tratta cioè di vedere se quel nuovo mezzo ha, o riuscirà ad avere, la possibilità del cinema, e precisamente la duttilità, del cinema, nel senso più comprensivo del termine. Trascurare questo punto vuol dire incorrere nello stesso pericolo dal quale non seppe guardarsi il cinema al momento della scoperta del sonoro: vale a dire il pericolo di gettar via tutti gli elementi basilari dell'arte cinematografica, e in primo luogo il montaggio. Un film drammatico presume parecchie centinaia di riprese da diversi angoli visuali, il cui montaggio dà all'opera un suo movimento, un suo spirito, un suo stile. Ora, date le condizioni tecniche della televisione diretta, che non consente il lusso di tutte quelle svariate riprese, non possiamo — e, credo, non potremo mai — aver qualcosa di simile.

Avremo piuttosto un genere di spettacolo, ibrido, che scivolerà in una convenzione semi-teatrale: dalla quale sarà difficile, in un lontano domani, far nascere qualcosa di positivo, di nuovo. Non escludendo, comunque, che qualcosa di positivo nasca dalla televisione, ammoniamo i nuovi tecnici a non dimenticare la grande lezione del cinema.

René Clair

Il realismo nel cinema francese

Georges Charensol, ne "Les nouvelles litteraires", avanza l'ipotesi che il cinema francese, attraverso una sua tendenza la quale comincia a delinearsi, si avvii verso una forma di realismo cinematografico oggettivo, tipo italiano o inglese.

Sono apparsi ultimamente in Francia quattro film che, pur con una spiccata diversità nei loro temi e nelle personalità dei loro autori, presentano un aspetto comune molto importante: un elemento interessante, sostanzialmente nuovo, che rende i quattro film degni di particolare considerazione, al di là del loro valore intrinseco.

« Si tratta di *Docteur Laennec*, di Maurice Cloche, *L'escadron blanc*, di Chanas, *Le paradis des pilotes perdus* di Lampin, e *Le grand balcon*, di Decoin e Kessel. In tutti e quattro questi film il motivo piú evidente, che piú colpisce, è l'esclusione del fatto romanzesco per principio, e la ricerca di una verità oggettiva. Tutti e quattro gli autori hanno mirato, per quanto è stato loro possibile, ad eliminare la *fiction*, attratti invece dalla *tranche de vie*, dall'avvenimento autentico, dalla realtà quotidiana, e raccontano in chiave di documentario, piú che di dramma cinematografico. Ad un tale punto che mi sentirei imbarazzato se dovessi raccontare con precisione la trama dei film in questione. Il primo di essi, *Laennec* di Cloche, descrive lo svolgersi della vita e dell'opera di un medico, interamente dedito alla sua missione scientifica, e cui non succede alcun avvenimento straordinario: *L'escadron blanc* è, un po' come *La pattuglia sperduta* di Ford, il film di una lunga marcia attraverso il deserto, ed è una marcia di *routine* militare coloniale: e gli altri due sono dello stesso genere.

Ora, io non credo che questo aspetto comune cosí rilevante in quattro film quasi simultanei, sia dovuto a puro caso. Vedo in questo fenomeno un indizio concreto di un orientamento del cinema francese verso la tendenza italiana, verso quella di certo cinema inglese, ungherese, polacco.

Vi è una considerazione, da fare, a questo proposito. E' un fatto, cioè, e lo dicemmo già tempo fa per il cinema italiano, che quando un film non vuole « raccontare una storia » bisogna, in un certo senso, che ne racconti cento. Quando uno sceneggiatore non ha un solido romanzo cinematografico da porre alla base del film, deve creare nell'opera un interesse continuo mediante un fiorire senza posa d'invenzioni, di trovate, di osservazioni tradotte in motivi cinematografici con sicuro effetto drammatico o comico. Sotto questo aspetto, le opere positive del neo-realismo cinematografico attuale non sono girate assolutamente a caso, seguendo l'ispirazione momentanea, o quanto possa eventualmente esser passato davanti alla macchina da presa. Basta vedere i *cast* di *Paisà*, di *Sciuscià*, di *I bambini ci guardano*, di *Ladri di biciclette*, per vedere quanti autori, e che autori, abbiano lavorato alla sceneggiatura ,e per notare che essi sono altrettanto numerosi dei *gagmen* ai quali dobbiamo gran parte della riuscita di certi comici americani, da Keaton ad Harold Lloyd, dai Marx a Walt Disney. Ciascuno degli sceneggiatori di quei film italiani ha evidentemente avuto delle idee, delle trovate felici, degli spunti piacevoli, dei motivi significativi drammaticamente, ed è anche grazie a questo concorso che un Rossellini, un De Sica, sono arrivati a creare quello che hanno creato.

Si devono pertanto accogliere con molto scetticismo le dichiarazioni di Rossellini, che dice di aver chiesto agli attori di *Germania anno zero* di dettargli le battute e certi motivi immediati di scena: questo sarà magari stato vero, ma il risultato, comunque, non è convincente. E lo sarà tanto meno se quel regista continuerà a sostenere di poter cominciare i film senza sapere né lo svolgimento dello spunto iniziale né la fine. Perché nessun genere cinematografico quanto quello tipizzato da Rossellini richiede una minuziosa sceneggiatura. Ricordando *Breve incontro* e *Farrebique*, io sono sicuro che David Lean e Georges Rouquier, autori rispettivamente di quei due capolavori, non hanno lasciato nulla al caso: quando diedero il primo giro di manovella, penso che sapessero benissimo dove andavano, passo per passo, ed avevano

dato carne alle loro esili creature cinematografiche embrionali, con tante e tante piccole parti vive, onde sono nati due vivissimi film.

Cloche, nel *Docteur Laennec,* e Chanas ne *L'escadron blanc*, non hanno saputo fare altrettanto. Cloche ha seguito la via da lui iniziata con *Monsieur Vincent,* ed è naturale: ma questa volta si è trovato di fronte alla difficoltà di raccontare cinematograficamente la vita e l'opera di un uomo che, alla fine, rivoluziona la medicina, ma al quale, per tutta la sua esistenza di uomo votato alla scienza soltanto, non accade assolutamente nulla di straordinario. Si direbbe, allora, che Cloche abbia ad un certo punto avuto paura della sua stessa audacia. E così, abbandona il fatto centrale per perdersi negli aneddoti, pone in primissimo piano personaggi laterali privi di interesse, rievoca, molto bene, tutto un mondo, in un felice quadro d'ambiente storico: ma con tutto questo si smarrisce lo spirito di Laennec, e non si ha affatto la sensazione dell'importanza delle sue scoperte. E' quindi un'esperienza di cui si dovrà tener conto, questa di Cloche. René Chanas, invece, aveva a disposizione un ottimo spunto cinematografico: ma questo doveva necessariamente essere arricchito di tanti e tanti piccoli fatti, dato che a quella pattuglia del deserto non accade assolutamente nulla di straordinario: e, poiché quei fatti dovevano, per principio, essere autentici, sarebbe stato necessario che Chanas, come già Poznan e Daquin per *Le point du jour,* li avesse colti dalla realtà, li fosse andati a incontrare sul posto, nel Sahara, prima di girare il film, per rendere vivo quel mondo. Cosí non è stato: ed anche questo va considerato.

Infine, al di sopra di queste osservazioni, di queste note su e per un neo-realismo cinematografico oggettivo francese, c'è da ricordare che è necessaria soprattutto una lunga preparazione, una lunga maturazione: e questo vale anche, e particolarmente, per gli attori. Blanchard ad esempio, in *Laennec,* con tutto il suo talento, è mancato.

Georges Charensol

Riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note

INTELLIGENZA DEL FILM par Raffaele Mastrostefano.

Dans cet essai sont exposés organiquement, selon les règles de l'esthétique classique, les principes auxquels doit s'inspirer le critique cinématographique pour donner aux films qu'il analyse, une intéprétation et au même temps une valutation.

IL CINEMA COME STRUMENTO DI AZIONE SOCIALE par Camillo Pellizzi.

M. Pellizzi, le bien connu critique qui a dédié des études aussi aux problèmes de sociologie, envisage ici, en grandes lignes, une méthode d'analyse pratique au moyen de laquelle l'influence exercité par le cinéma sur la société peut être concrètement mésurée, soit dans ses aspects spirituels que pratiques.

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA « SOPHISTICATED COMEDY » par Giulio Cesare Castello.

L'histoire de ce genre cinématographique est ici reconstruite en synthèse, et le style narratif particulier qui est son expression est illustré critiquement, à partir de Ernst Lubitsch jusqu'aux plus recents metteurs en scène.

PREGIUDIZI SUL CINEMA E SULL'EDUCAZIONE par Luigi Volpicelli.

Ici on demontre la necessité que le spectateur cinématographique soit capable, au moyen d'une éducation critique et esthétique, d'assister à la projection de films sans se laisser entraîner passivement, mais en prenant un attitude de valutation critique.

IL CINEMATOGRFO FRANCESE E I SUOI RAPPORTI CON LE ALTRE ARTI par Pierre Michaut.

Dans cet esasi on examine critiquement les rapports entre le cinéma français et les autres arts, de la littérature à la danse, à travers la documentation fournie par des films particuliers.

INTELLIGENZA DEL FILM by Raffaele Mastrostefano.

In this essay the author exposes, according to the rules of classical aesthetics, the principles to which a cinema critic must inspire himself in order to give to the film he analyses the interpretative factors and at the same time his personal opinion.

IL CINEMA COME STRUMENTO DI AZIONE SOCIALE by Camillo Pelizzi.

The author who is a scholar in problems of sociology, exposes in this essay, in its main lines, the method by which the influence that the cinema exercises on society can be systematically and positively measured. In his opinion this influence can determine certain rules in the spiritual and practical domain of social life.

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA « SOPHISTICATED COMEDY » by Giulio Cesare Castello.

The history of this « genre » in cinematography, and the peculiar style of this kind of story, from Ernst Lubitsch to the new directors, is here reconstructed and exposed in a synthetical form.

PREGIUDIZIALI SUL CINEMA E SULL'EDUCAZIONE by Luigi Volpicelli.

The author deems necessary that cinema audiences possess an adequate critical and aesthetical education, so that white attending the screenting of films they may assume a personal attitude of criticism, instead of passively accepting their emotional reaction to pictures.

IL CINEMATOGRAFO FRANCESE E I SUOI RAPPORTI CON LE ALTRE ARTI by Pierre Michaut.

Here the author examines, by means of the documentation afforded by single films, the relations which exist between the cinema and the other arts, from literature to dance, with reference to the French cinema.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734